Teoría estética

Th. W. Adorno

1970

Edición original:

Ästhetische Theorie
Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann
Erste Auflage: Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1970

Edición castellana:

Teoría estética
Traducción de Jorge Navarro Pérez
Ediciones Akal, Madrid, 2004

Antigua edición castellana:

Teoría estética
Traducción de Fernando Riaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez
Taurus Ediciones, Madrid 1971

La presente edición modifica la traducción castellana de la edición castellana citada atendiendo a la fidelidad a la edición original citada, a la corrección y coherencia del texto, al sentido de la traducción en relación al sentido del texto alemán y la forma o estructura del discurso adorniano. No se avisará, por razones de minimización de esfuerzos, de los textos trabajados y, por esta razón, transformados más o menos intensamente desde la edición castellana citada; como tampoco el texto substituido. Recordar, por último, que éste es un trabajo en marcha (*work in progress*), por su incompletud y espera de una edición mejor, también por aceptar y agradecer a quien quiera colaborar proponiendo traducciones a partir del texto de referencia. Todo ello si se aceptan los términos de la licencia creativecommons 3.0 que afecta a este trabajo.



Teoría estética

Th. W. Adorno

Editada por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann

Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

1970

Nota a esta versión

Dos son los motivos que nos han llevado a esta arriesgada presentación de *Ästhetische Theorie* de Theodor W. Adorno, su obra póstuma.

El primero, y más urgente, es la necesidad imperiosa de contar con un texto de Adorno, toda vez que las ediciones disponibles en castellano, una agotada y la otra en circulación, no traducen el texto de Adorno, pues el resultado es incomprensible, al contrario del original. Las causas de esa incomprensibilidad son una traducción muy defectuosa y una edición poco cuidada. Mientras que las frases de Adorno son comprensibles, aunque no fáciles, las frases traducidas lo son pocas veces, algunas de ellas lo impide, simplemente, la falta de traducción de algún término que existe en el original alemán, otras, la mayoría, es por una traducción mecánica, casi automática, sin preocupación por el sentido de la frase (que normalmente no lo tiene en castellano). El remedio es traducir de nuevo el texto, comprendiendo su sentido en alemán y expresándolo en castellano, trabajando con las reglas hermenéuticas más elementales, pero no por ello más obvias.

El segundo, y más necesitado de explicación, es la convicción de que el texto adorniano puede aprovecharse de algunas técnicas, no conocidas en los tiempos del autor, para acercarlo a las ideas de Adorno sobre la escritura y la composición de las obras artísticas (pero no sólo artísticas). Después de la crítica al modo deductivo de escritura, pues se corresponde a un mundo que pueda deducirse de algunos pocos principios, algo que no cabe decir de nuestra modernidad, y es, así, una ideología justificadora del orden social, Adorno se plantea cuál debiera ser el modo de composición de los trabajos filosóficos si no quieren caer en este trampa; y que a la vez sean capaces de analizar lo existente sin errar del todo perdiéndose en vacuidades falsamente trascendentes. Del mismo modo que desarrolló en *Dialéctica negativa*, aparecida antes en el tiempo pero trabajada simultáneamente que *Teoría Estética*, la idea de «constelación» servirá de guía. Presentar el texto, necesariamente fragmentario, organizándose dinámicamente en grupos según la relación mutua que pueda establecerse entre cada uno de los fragmentos. Aún así, con esta formulación, no hemos expresado suficientemente la riqueza de la idea de

«constelación». Tal vez sólo nos puedan auxiliar en esto «imágenes». Aún así, con todos las deficiencias, de las cuáles somos tan conscientes que necesitamos la indulgencia de los lectores, adornianos o no, para atrevernos siquiera a mover un milímetro la disposición adorniana. El editor de la obra, el Dr. Rolf Tiedemann, auténtico, tal vez el único, conocedor de la teoría (que también es la praxis) del trabajo de Adorno, explica, tanto en el epílogo del editor como en las *Frankfurter Adorno Blätter*, las razones del trabajo de composición que tuvo que afrontar. Para cada decisión hay razones contundentes, casi diría: irrefutables. Por ello nuestro atrevimiento necesita de la indulgencia, en primer lugar del Dr. Tiedemann, para conseguir su único fin: comprender, experimentar, las palabras de Theodor W. Adorno.

Presupuestos de esta edición que necesitan ser justificados:

1. Adorno, por lo general, dictaba los textos. El trabajo posterior se realizaba sobre transcripciones. El dictado no era un dictado de frases escritas en un papel y leídas en voz alta para que la estenógrafa tomara nota, sino un discurso teórico elaborado en voz alta a partir de un guión de ideas. Este guión es, aproximadamente, el índice que en la versión alemana de 1970 lleva como título *Übersicht*.

2. Con el retorno a las labores docentes e investigadoras en la Universidad de Frankfurt, Adorno participó asiduamente en la programación de la radio y de la televisión, principalmente la del sud-oeste alemán. Un estudio de las grabaciones conservadas nos permitirá conocer el modo de argumentar adorniano, la estructura de sus frases, la cadencia del discurso y otros elementos que no son, en absoluto, superfluos para comprender una obra de las características de *Teoría estética*.

3. La unidad mínima del discurso adorniano es el párrafo. Podría parecer una afirmación especulativa e insignificante; una mirada a la narrativa contemporánea nos mostrará en la estructuración interna de los párrafos una variedad de modelos que, a pesar de ser altamente contingente, mantiene relaciones muy vivas con el llamado *contenido* de la narración. El caso extremo podría ser Thomas Bernhard; su escritura como torrente continuo de pensamientos adopta, consecuentemente, como en *El origen*, en *Maestros antiguos* o en *Hormigón*, la forma de un sólo párrafo. El párrafo es el receptáculo en el que se da una vuelta entera alrededor de una idea «nuclear», se mira desde todos los puntos de vista posibles y, de este modo, se pone sobre los más diferentes fondos sobre los que aparece la idea. El recorrido que se efectúa en el párrafo es el movimiento del pensar dialéctico una

idea, formándose así una constelación de relaciones de esa idea: por tanto, de determinaciones de la idea. Son especialmente significativos a este respecto los epígrafes en que se desarrollan nuevas categorías aptas para las obras de arte en el mundo tecnificado y masificado (el conjunto de párrafos contenidos en la décima parte, *Para una teoría de la obra de arte*, aunque el procedimiento es general).

4. La *forma*, uno de los conceptos absolutamente centrales en *Teoría estética*, debe ser pensada no en un espacio fijo, históricamente detenido o solidificado, sino en la dinámica de su continuo actuar. La forma de *Teoría estética*, consecuentemente, aspira a ser una constelación en la que los diferentes sistemas solares, o constelaciones de ideas alrededor de una idea de rango superior, son captados sin la pretensión de aquietar el movimiento de las diferentes ideas, sino más bien recogiéndolo en las diferentes conexiones que se realizan en el transcurso de la meditación sobre una de las ideas más luminosas de la constelación.

Índice de contenido

Correspondencia de paginación con la edición alemana de *Suhrkamp Verlag* (1970)

Arte, sociedad, estética

Perdida de la autocomprensibilidad del arte

Es evidente que ya nada referente al arte es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. La pérdida de que no le fuera necesaria la reflexión o no causara problemas no ha sido compensada por la infinitud abierta de lo que se ha vuelto posible, a la que la reflexión debe enfrentarse. La ampliación se muestra en muchos aspectos como una disminución. El mar de lo nunca sospechado, en el cual se adentraron los movimientos artísticos de 1910, no proporcionó la alegría prometida a la aventura. En lugar de esto, el proceso entonces desencadenado devoró las categorías en cuyo nombre había comenzado. Cada vez más cosas fueron arrastradas al remolino de los nuevos tabúes; en todas partes los artistas se alegraron menos del nuevo reino de libertad ganado, que de un presunto nuevo orden apenas estabilizado. Pues la libertad absoluta en el arte, siempre aún algo particular, estaba en contradicción con el estado perenne de falta de libertad en la totalidad. En ésta el lugar del arte se volvió incierto. La autonomía, que consiguió después de que se sacudiera de su función cultual y de sus epígonos, se nutre de la idea de humanidad. Esta idea se desmoronó en cuanto la sociedad se volvió menos humana. En el arte se desvanecen, por mor de sus propias leyes de desarrollo, los constituyentes que le habían nutrido del ideal de humanidad. Pero su autonomía queda como irrevocable. Todos los intentos de restituirle una función social, de la que el arte duda y de la que expresa tal duda, naufragan. Pero su autonomía comienza a mostrar un momento de ceguera. Este momento, que está presente desde siempre en el arte, en la época de su emancipación ensombrece a todos los demás, a pesar de que, si no a causa de, su ausencia de ingenuidad ya no puede revocarse desde la sentencia de Hegel. Aquella ingenuidad se une con una ingenuidad al cuadrado, la incertidumbre sobre el para qué de lo estético. Incertidumbre sobre si el arte es aún posible; si tras su plena emancipación ha perdido y enterrado sus propios presupuestos. La cuestión se agudiza comparando con lo que el arte fue una vez. Las obras de arte salen del mundo empírico y crean uno propio y contrapuesto como si también existiera. Con ello tienden a priori a la afirmación, por mucho que se construyan trágicamente. Los clichés de resplandor reconciliado, que el arte difunde a la realidad, son repugnantes no sólo porque parodian el concepto enfático al modo burgués de arte y lo encasillan entre las celebraciones dominicales dispensadoras de consuelo. Hurgan en la propia herida del arte. Por su inevitable separación de la teología, de la pretensión a la verdad de

la salvación, una secularización sin la que el arte no se habría desarrollado, el arte se condena a dar, falto de la esperanza en otra cosa, una justificación de lo existente, reforzando así el hechizo del que quería liberarse la autonomía del arte. El propio principio de autonomía del arte es sospechoso de tales justificaciones: en tanto se atreve a poner la totalidad desde si mismo, un círculo cerrado en sí, esta figura se transfiere al mundo, en el cual se encuentra el arte y del que resulta. A causa de su renuncia a la empiria —y esto no es en principio mero escapismo, sino su ley inmanente–, sanciona la prepotencia de la empiria. Helmut Kuhn ha testificado en un ensayo, para gloria del arte, que cada obra es una alabanza[1]. Su tesis sería verdad si fuera crítica. En vista de como ha degenerado la realidad, la inevitable esencia afirmativa del arte se ha vuelto insoportable. El arte ha de dirigir sus ataques contra lo que promete su propio concepto, de modo que se vuelve incierto hasta en sus fibras más íntimas. Sin embargo no puede despacharse con su negación abstracta. En tanto que ataca lo que toda la tradición consideraba garantizado como su idea fundamental, se transforma cualitativamente en otra cosa. Puede hacerlo porque a través de los tiempos y gracias a su forma tanto ha ido contra lo meramente existente, lo fáctico, como ha salido en su ayuda dando forma a los elementos de lo existente. Tan poco se le puede reducir a la fórmula general de consuelo como a su contraria.

1 Cf. Helmut KUHN, *Schriften zur Ästhetik*, München, 1966, pp. 236ss.

Contra la cuestión del origen

El arte tiene su concepto en la constelación, históricamente cambiante, de sus momentos; se resiste a la definición. Su esencia no es deducible de su origen, como si lo primero fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó todo lo subsiguiente, que se hundió cuando ese fundamento fue sacudido. La fe en que las primeras obras de arte fueron las más elevadas y las más puras es sólo romanticismo tardío; con el mismo derecho se podría sostener que los más antiguos productos artísticos, todavía no separados de prácticas mágicas, de objetivos pragmáticos y de nuestra documentación histórica sobre ellos, productos sólo perceptibles en amplios períodos por la fama o por nuestra grandilocuencia, son turbios e impuros; la concepción clasicista se sirvió de buena gana de tales argumentos. Considerados de forma groseramente histórica, los datos se pierden en una enorme vaguedad[2]. El intento de subsumir ontológicamente la génesis histórica del arte bajo un motivo supremo se pierde necesariamente en algo tan confuso que la teoría del arte no retiene en sus manos más que la visión, ciertamente relevante, de que las artes no pueden ser incluidas en la identidad sin fisuras del Arte en cuanto tal.[3] En las reflexiones y trabajos dedicados a los ἀρχαί estéticos se mezclan de forma grosera la recolección positivista de materiales y las especulaciones tan odiadas por la ciencia, de lo cual Bachofen sería el máximo ejemplo. Y si en vez de esto se intentase, de acuerdo con el uso filosófico, separar categóricamente la llamada cuestión del origen, considerada como cuestión de la esencia, de la cuestión de la génesis desde la prehistoria, entonces se cae en la arbitrariedad de emplear el concepto de origen de forma contraria a lo que dice el sentido de la palabra. La definición de lo que sea el arte siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, sólo adquiriendo legitimidad por aquello que ha llegado a ser y, más aún, por aquello que quiere ser y quizá pueda ser. Aun cuando haya que mantener su diferencia de lo puramente empírico, se modifica cualitativamente en sí mismo; algunas cosas, pongamos las figuras cultuales, se transforman con el correr de la historia en realidades artísticas, cosa que no fueron anteriormente; algunas que antes eran arte han dejado de serlo. Plantear desde arriba la pregunta de si un fenómeno como el cine es o no arte no conduce a ninguna parte. El arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía. La tensión existente entre aquello de lo

---

2 *Cf. el excurso «Teorías sobre el origen del arte», infra, p. xxx* (Nota del ed.)

3 Cf. Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt a. M. [2]1968, pp. 168ss.

que el arte ha sido expulsado y el pasado del mismo es lo que circunscribe la llamada cuestión de la constitución estética. Sólo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo, no por sus invariantes. Se determina por su relación con aquello que no es arte. Lo que en él hay de específicamente artístico procede de algo distinto: de este algo hay que inferir su contenido; y sólo este presupuesto satisfaría las exigencias de una estética dialéctico-materialista. Su especificidad le viene precisamente de distanciarse de aquello por lo que llegó a ser; su ley de desarrollo es su propia ley de formación. Sólo existe en relación con lo que no es él, es el proceso hacia ello. Para una estética que ha cambiado de orientación es indiscutible la idea desarrollada por el último Nietzsche en contra de la filosofía tradicional, de que también puede ser verdad lo que ha llegado a ser. Habría que invertir la visión tradicional demolida por él: verdad es únicamente lo que ha llegado a ser. Lo que se muestra en la obra de arte como su interna legalidad no es sino el producto tardío de la interna evolución técnica y de la situación del arte mismo en medio de la creciente secularización; no hay duda de que las obras de arte llegan a ser tales cuando niegan su origen. No hay que conservar en ellas la vergüenza de su antigua dependencia respecto de vanos encantadores, servicio de señores o ligera diversión; ha desaparecido su pecado original al haber aniquilado retrospectivamente el origen del que proceden. Ni la música para banquetes es inseparable de la música liberada, ni fue nunca un servicio digno del hombre, servicio del que el arte autónomo se ha liberado tras anatematizarle. Su despreciable sonsonete no mejora por el hecho de que la parte más importante de cuanto hoy conmueve a los hombres como arte haya hecho callar el eco de aquel martilleo.

Contenido de verdad y vida de las obras

La perspectiva hegeliana de una posible muerte del arte está en conformidad con su carácter devenido. El que lo considerase perecedero y, al mismo tiempo, lo incluyese en el espíritu absoluto armoniza bien con el doble carácter de su sistema, pero induce a una consecuencia que él nunca habría deducido: el contenido del arte, su absoluto según su concepción, no se agota en la dimensión de su vida y muerte. El arte podría tener su contenido en su propia transitoriedad. Puede imaginarse, y no se trata de ninguna posibilidad abstracta, que la gran música, algo tardío, sólo fuese posible en un determinado período de la humanidad. La revuelta del arte contra el mundo histórico, presente teleológicamente en su «actitud respecto de la objetividad», se ha convertido en la revuelta del mundo contra el arte; está de más profetizar si el arte será capaz de sobrevivir. La crítica de la cultura no tiene porqué hacer callar los gritos más agudos del pesimismo cultural reaccionario: su escándalo ante la idea de que el arte podría haber entrado en la era de su ocaso, idea que Hegel ya tomó en cuenta hace ciento cincuenta años. Hace cien años, la tremenda creación de Rimbaud cumplió en sí misma, de forma anticipatoria, la historia del arte nuevo hasta el último extremo; pero su silencio posterior, su trabajo como asalariado, anticipó también la tendencia del arte nuevo. Hoy la estética no tiene ningún poder para decidir si ha de convertirse en la nota necrológica del arte y ni siquiera si le está permitido desempeñar el papel de orador fúnebre; en general sólo puede constatar el fin, alegrarse del pasado y pasarse a la barbarie, da lo mismo bajo qué signo, la barbarie no es mejor que la cultura que se ha ganado a pulso tal barbarie como retribución de sus bárbaros abusos. El contenido del arte del pasado, aunque ahora el arte mismo quede destruido, se autodestruya, desaparezca o continúe de forma desesperada, no debe por ello necesariamente decaer. El arte podría sobrevivir en una sociedad que se librase de la barbarie de su cultura. No sólo se trata de las formas; también son innumerables las materias que hoy han muerto del todo: la literatura sobre el adulterio que llena el período victoriano del siglo XIX y de los comienzos del XX es hoy apenas inmediatamente imitable tras la disolución de la pequeña familia de la alta burguesía y el relajamiento de la monogamia; sólo en la literatura vulgar de las revistas ilustradas sigue arrastrando una vida débil y vuelve de vez en cuando. También hay que decir, en sentido contrario, que hace ya tiempo que lo auténtico de Madame Bovary, hundido otras veces en su contenido, ha sobrevolado por encima de su ocaso. Pero esto no debe desviarnos hacia el

falso optimismo histórico-filosófico de la fe en el espíritu invencible. El mismo contenido material, lo que es mucho más, puede quebrarse en su caída. El arte y las obras de arte son caducas no sólo por su heteronimia, sino también en la constitución misma de su autonomía. En este proceso, que sirve como prueba de que la sociedad es la que convierte al espíritu en factor de trabajo diferencial y en magnitud separada, el arte no es sólo arte sino también algo extraño y contrapuesto a él mismo. En su concepto mismo está escondido el fermento que acabará con él.

Relación entre el arte y la sociedad

En la fractura estética sigue siendo esencial aquello que es fracturado; como en la imaginación aquello que es imaginado. Esto mismo vale ante todo para la objetividad inmanente del arte. En su relación con la realidad empírica, sublima el principio del *sese conservare* y lo convierte en el ideal de la mismidad de sus obras; como Schönberg dice, se pinta un cuadro, no lo que representa. De por sí toda obra de arte busca la identidad consigo misma, esa identidad que en la realidad empírica, al ser el producto violento de una identificación impuesta por el sujeto, no se llega a conseguir. La identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora. La separación de la realidad empírica, que el arte posibilita por su necesidad de modelar la relación del todo y las partes, es la que convierte a la obra de arte en ser al cuadrado. Las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negando. Así lo liberan de aquello en lo que lo encierra la experiencia exterior y cosista. La línea de demarcación entre el arte y lo empírico no debe borrarse por un proceso de idealización del artista. Aunque esto sea así, las obras de arte poseen una vida *sui generis*. No se trata solamente de su destino externo. Las que tienen sentido hacen siempre salir a la luz nuevos estratos, envejecen, se enfrían, mueren. Es una tautología decir que ellas, como artefactos y realizaciones humanas que son, no tienen la inmediatez vital de los hombres. Pero la acentuación del aspecto de artefacto propio del arte cuadra menos con su carácter de realización que con su propia estructura, con independencia de la manera en que ha llegado a ser. Las obras son vivas por su lenguaje, y lo son de una manera que no poseen ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron. Su lenguaje se basa en la comunicación de todo lo singular que hay en ellas. Están en contraste con la dispersión de lo puramente existente. Y precisamente al ser artefactos, productos de un trabajo social, entran en comunicación con lo empírico, a lo que renuncian y de lo que toman su contenido. El arte niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta un ser empírico en su propia sustancia. Aunque se opone a lo empírico en virtud del momento de la forma –y la mediación de la forma y el contenido no se puede captar sin hacer su diferenciación–, con todo hay que buscar de alguna manera la mediación en el hecho de que la forma estética es un contenido sedimentado. Las formas aparentemente más puras, como tradicionalmente se considera a las musicales, se pueden datar retrospectivamente

hasta sus más pequeños detalles en algo que no pertenece a la forma, sino al contenido, como es la danza. Los ornamentos fueron quizá en un tiempo símbolos cultuales. Habría que emprender el estudio de las relaciones de las formas estéticas con sus contenidos y de una manera más amplia que como lo ha hecho la escuela del Instituto de Warburg respecto al tema específico de la pervivencia de la Antigüedad. Sin embargo, la comunicación de las obras de arte con el exterior, con el mundo al que, por suerte o por desgracia, se han cerrado, se da por medio de la no comunicación, y en ello precisamente aparecen como fracturas del mismo. Es fácil pensar que lo común entre su reino autónomo y el mundo exterior son sólo los elementos que le ha pedido prestados y que entran en un contexto completamente distinto. Sin embargo, tampoco se puede discutir esa trivialidad perteneciente a la historia de la cultura de que el desarrollo de las conductas artísticas, tal como se resumen por lo general bajo el concepto del estilo, se corresponde con el desarrollo social. Aun la más sublime obra de arte ocupa un lugar determinado en relación con la realidad empírica al salirse de su camino no de una vez para siempre, sino en forma concreta, en forma inconscientemente polémica frente a la situación en que se halla esa realidad en una hora histórica. El hecho de que las obras de arte, como mónadas sin ventanas, tengan una «representación» de lo que no es ellas mismas apenas puede comprenderse si no es por el hecho de que su propia dinámica, su propia historicidad inmanente como dialéctica entre naturaleza y dominio de la naturaleza, posee la misma esencia que la dialéctica exterior y además se parece a ésta sin imitarla. La fuerza de producción estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que podemos llamar relaciones estéticas de producción, todo aquello en lo que se hallan encuadradas las fuerzas productivas y sobre lo que trabajan, no son sino sedimentos o huellas de los niveles sociales de las fuerzas de producción. El doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía. En esta relación con lo empírico las obras de arte conservan, neutralizado, tanto lo que en otro tiempo los hombres experimentaron de la existencia como lo que su espíritu expulsó de ella. También toman parte en la clarificación racional porque no mienten: no disimulan la literalidad de cuanto habla desde ellas. Son reales como respuestas a las preguntas que les vienen de fuera. Los estratos básicos de la experiencia, que constituyen la motivación del arte, están emparentados con el mundo de los objetos del que se han separado. Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad. Las tensiones de la obra de arte quedan cristalizadas de forma pura en ella y encuentran así su ser real al hallarse emancipadas de la fachada factual de lo externo. El arte, χωρίς de la existencia empírica, se relaciona

con el argumento hegeliano frente a Kant: la colocación de una barrera hace que se supere la barrera por el hecho mismo de la colocación y así se avanza y se capta aquello contra lo que la barrera había sido levantada. Y solamente esto, y no ninguna moralina, es la crítica del principio de *l'art pour l'art*, el cual crea el χωρισμός del arte hacia su unidad y totalidad mediante una negación puramente abstracta. La libertad de las obras de arte, de la que ellas se precian y sin la que no sería nada, es una astucia de su propia razón. Todos sus elementos están encadenados con esa cadena cuya rotura constituye la felicidad de las obras de arte y en la que están amenazadas de volver a caer en cualquier momento. En su relación con la realidad empírica recuerda aquel teologúmeno de que en el estado de salvación todo es como es y, sin embargo, completamente distinto. También es inequívoca su analogía con la tendencia de lo profano a secularizar el ámbito sacral hasta que éste, ya secularizado, se conserve por sí mismo; el ámbito sacral queda de alguna manera objetivado, rodeado por una valla ya que su propio momento de falsedad está esperando la secularización con la misma intensidad con que trata de defenderse de ella. Según esto, el puro concepto del arte no sería un ámbito asegurado de una vez para siempre, sino que continuamente se estaría produciendo a sí mismo en momentáneo y frágil equilibrio, para usar la comparación, que es más que comparación, con el equilibrio entre el Yo y el Ello. El proceso de la autorepulsión tiene que renovarse constantemente. Toda obra de arte es un instante; toda obra de arte conseguida es una adquisición, un momentáneo detenerse del proceso, al manifestarse éste al ojo que lo contempla. Si las obras de arte son respuestas a sus propias preguntas, también se convierten ellas por este hecho en preguntas. Ha venido dándose hasta hoy la tendencia, que no se ha visto dañada por el fracaso evidente del tipo de educación en el que se encuadra, a percibir el arte de forma extraestética o preestética; aunque esta idea es bárbara, retardaria o responde a una necesidad de retrógrados, hay, sin embargo, algo en el arte que está de acuerdo con ella: si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente. Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se lo perciba como uno de los primeros estratos de la experiencia artística, es cuando se lo puede sublimar, cuando se pueden disolver sus implicaciones materiales sin que la cualidad del arte de ser una para-sí se convierta en indiferencia. El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo. Los grandes poemas épicos que aún hoy sobreviven al olvido fueron confundidos en su tiempo con narraciones históricas y geográficas. Paul Valéry mostró la gran cantidad de materiales no fundidos en el crisol de la ley formal que existían en los poemas homéricos, en los germánicos primitivos y en los cristianos, sin que esto les hiciera perder su rango frente a creaciones carentes de tales escorias. A la tragedia, de la que podría inferirse la idea de la autonomía estética, le sucedió algo

semejante. Fue imitación de acciones cultuales consideradas entonces como relaciones de causas reales. La historia del arte, aunque es la historia del progreso de su autonomía, no ha podido extirpar este momento de dependencia y no sólo por causa de las cadenas que se han echado sobre el arte. La novela realista, en su plenitud formal del siglo XIX, tenía algo de aquel rebajamiento a que la han obligado las teorías del llamado realismo socialista, tenía algo de reportaje, de anticipación de lo que la ciencia social proporcionaría con posterioridad. El fanatismo por una perfecta educación lingüística en *Madame Bovary* está probablemente en función del fanatismo contrario y la unidad de ambos es la que constituye su actualidad no marchita. El criterio de las obras de arte es doble: conseguir integrar los diferentes estratos materiales con sus detalles en la ley formal que les es inmanente y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rupturas. La integración en cuanto tal no asegura la calidad de una obra de arte; en la historia se han separado muchas veces ambos momentos. Ninguna categoría, por única y escogida qué sea, ni siquiera la categoría estética central de la ley formal, puede constituir la esencia del arte ni es suficiente para que se emitan juicios sobre sus obras. A su concepto pertenecen esencialmente ciertas notas que contradicen su concepto fijo en la filosofía del arte. La estética hegeliana del contenido ha reconocido ese momento inmanente del arte que es su alteridad y ha superado a la estética formal, que aparentemente opera con un concepto más puro del arte. Sin embargo, la estética formal libera los desarrollos históricos que quedaron bloqueados por la estética de contenido de Hegel y Kierkegaard como el desarrollo de la pintura no objetual. Pero al mismo tiempo, la dialéctica idealista de Hegel, que piensa la forma como contenido, retrocede y cae en una cruda dialéctica preestética. Confunde el tratamiento imitativo o discursivo de los materiales con esa alteridad constitutiva del arte. Hegel, por así decir, contradice su propia concepción dialéctica de la estética, dando lugar a unas consecuencias imprevisibles para él; da pie a la cruda traslación del arte en ideología del dominio. A la inversa, el momento de lo inexistente, de lo irreal en el arte, no es libre frente a lo existente. Ese momento no se establece arbitrariamente, no es pura invención, como querría lo convencional, sino que se estructura a partir de las proporciones en lo existente, proporciones que están exigidas por la incompleción, necesidad y contradicción de lo existente; exigidas por potencialidades. En esas proporciones siguen latiendo conexiones reales. El arte se porta respecto a su ser-otro como el imán respecto a un campo de limaduras de hierro. A lo otro del arte remiten no sólo sus elementos, sino también su constelación, lo específicamente estético, aquello que comúnmente se atribuye a su espíritu. La identidad de la obra de arte con la realidad existente es también la de su fuerza centralizante, la que reúne sus *membra disiecta*, huellas de lo existente, y se emparenta con el mundo por medio del principio que le sirve de

contraste con él y del que el Espíritu ha dotado al mundo mismo. Y la síntesis por medio de la obra de arte no es sólo una imposición hecha a sus elementos, sino que repite, en tanto que sus elementos se comunican entre sí, un pedazo de alteridad. La síntesis tiene su fundamento en el lado material de la obra, en el lado más alejado del espíritu, en aquél en que se ocupa, no meramente en sí misma. Esto une el momento estético de la forma con la ausencia de violencia. La obra de arte se constituye necesariamente en su diferencia con lo existente por la relación a aquello que, en cuanto obra de arte, no es y que la hace obra de arte. La insistencia en la falta de intención del arte, observable como simpatía con las manifestaciones inferiores del arte en un momento en la historia -en Wedekind, que se burlaba del «arte-artista», en Apollinaire y también en el origen del cubismo- delata la mala conciencia del arte de su participación en su contrario. Esa auto conciencia fue la que motivó el cambio hacia la crítica cultural del arte cuando se evadió de la ilusión de su ser puramente espiritual.

Crítica de la teoría psicoanalítica del arte

El arte es la antítesis social de la sociedad y no se puede deducir de ella inmediatamente. La constitución de su ámbito se corresponde con el constituido en el interior de los hombres como el espacio de su representación: participa de antemano en la sublimación. Por ello es plausible determinar qué es el arte mediante una teoría de la vida anímica. El escepticismo ante las teorías antropológicas de las invariantes recomienda la teoría psicoanalítica. Pero es más fecunda psicológica que estéticamente. Para la teoría psicoanalítica las obras de arte valen esencialmente como proyecciones del inconsciente, de aquellas pulsiones que las han producido, y olvida las categorías formales de la hermenéutica de los materiales, enfocando con una trivialidad propia del médico de espíritu fino el objeto para el que está menos capacitado, llámese Leonardo o Baudelaire. No obstante su acentuación del sexo, hay que desenmascarar todo su espíritu pequeño-burgués que, en trabajos competentes, a menudo descendientes de la moda biográfica, fuerzan a señalar como neuróticos a artistas cuya obra es la objetivación sin censura de la negatividad de lo existente. Con toda seriedad el libro de Laforgue atribuye a Baudelaire padecer un complejo materno. Pero nunca se suscita la cuestión de si él habría podido escribir *Les Fleurs du Mal* en estado de salud psíquica, para no decir nada de si la neurosis había estropeado sus versos. La vida anímica normal se convierte indignamente en criterio, aún en los casos en que, como en Baudelaire, su rango estético está condicionado por la ausencia de la *mens sana*. Según las monografías psicoanalíticas, el arte debería dar cuenta afirmativamente de la negatividad de la experiencia. El momento negativo ya no es la huella de ese proceso de represión que ciertamente penetra en las obras de arte. Para el psicoanálisis las obras de arte son sueños diurnos; las confunde con documentos, las transfiere a los soñadores mientras que, por otro lado, al pretender compensar la esfera extramental que han dejado vacía, las reduce a elementos materiales en bruto, quedándose así por de la auténtica teoría freudiana del «trabajo del sueño». Sobrevaloran también desmesuradamente el momento de ficción propio de las obras de arte acudiendo a la supuesta analogía con los sueños, en forma semejante a como lo hacen todos los positivistas. Las proyecciones del artista en el proceso de producción son sólo un factor de la obra hecha y no el decisivo; el lenguaje, el material, tienen un peso propio, más todavía lo tiene la obra misma, con la que los psicoanalistas sueñan poco. Si nos fijamos, por ejemplo, en la tesis psicoanalítica de que la música es una defensa contra la

paranoia, veremos que clínicamente es bastante acertada pero nada nos dice sobre el rango y el contenido de una sola composición musical. La teoría psicoanalítica del arte es preferible a la idealista porque hace salir a la luz todo aquello que en el interior mismo del arte no es artístico. Nos ayuda a liberar al arte del hechizo del Espíritu Absoluto. Se enfrenta, trabajando en el espíritu de la ilustración, al idealismo vulgar que querría conservar al arte, como en cuarentena, en una pretendida esfera superior, y que rezuma rencor contra los conocimientos psicoanalíticos, especialmente contra el que quiere vincular el proceso artístico con pulsiones pasionales. Donde la teoría psicoanalítica descifra el carácter social, que habla desde la obra de arte y en el que se manifiesta de forma múltiple el carácter del artista, nos está proporcionando elementos de la mediación concreta entre la estructura de las obras y la de la sociedad. Pero a la vez está propagando un hechizo semejante a la del idealismo, la de un sistema absoluto de signos subjetivos que sirven a las pulsiones pasionales del sujeto. Nos da la clave de no pocos fenómenos, pero no la del fenómeno mismo del arte. Según la teoría psicoanalítica, las obras de arte no son más que hechos, pero descuida su objetividad específica, su coherencia, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación con la realidad no psíquica: finalmente su idea de verdad. A aquella pintora que, bajo el pacto de plena sinceridad entre analista y analizado, se burlaba de los malos grabados de Viena que afeaban las paredes de la consulta, el analista replicó que esto no era más que agresividad por su parte. Las obras de arte son muchísimo menos copia y propiedad del artista de lo que se imagina el médico, que solamente le conoce en el diván. Tan sólo los dilettantes retrotraen todo lo que es arte al inconsciente. Su mera sensibilidad no hace sino repetir manidos clichés. En el proceso de producción artística las agitaciones del inconsciente son impulsos y materiales entre otros muchos. Penetran en la obra de arte a través de la mediación de la ley de la forma; el sujeto mismo que realiza la obra no es ahí más de lo que pueda ser un caballo pintado. Las obras de arte no son un *thematic apperception test* del artista. Parcialmente culpable de esta broma es el culto que rinde el psicoanálisis al principio de la realidad: lo que no obedezca a este principio es sólo y siempre «huida», mientras que la adaptación a la realidad se convierte en el *summum bonum*. La realidad ofrece demasiadas razones reales para huir de ella como para recibir el enojo de una ideología armonicista; incluso psicológicamente el arte estaría más legitimado de lo que le reconoce la psicología. Es verdad que la imaginación también es una huida, pero no completamente: lo que trasciende el principio de la realidad hacia algo superior está también por debajo de él; poner el dedo ahí es una actitud maliciosa. Se deforma la *imago* del artista convirtiéndose en la de un ser tolerado, en la del neurótico integrado en una sociedad de división del trabajo. En los artistas de rango máximo, como Beethoven o Rembrandt, se une una agudísima conciencia

de la realidad con un alejamiento de la misma; este hecho sería un digno objeto de la psicología del arte. Su labor sería descifrar la obra de arte no sólo como lo igual al artista, sino también como lo desigual, como trabajo sobre algo que se resiste. Si el arte tiene raíces psicoanalíticas, son las de la fantasía de la omnipotencia. Pero en ella también se encuentra el deseo de la obra de producir un mundo mejor. Esto desencadena toda la dialéctica, mientras que la concepción de la obra de arte como un lenguaje meramente subjetivo de lo inconsciente ni siquiera la alcanza.

Las teorías del arte de Kant y Freud

La teoría freudiana del arte como realización del deseo es la antítesis de la kantiana. El primer momento del juicio estético en la analítica de lo bello es la satisfacción desinteresada[4]. Al interés «se le llama satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto»[5]. No está claro si con la «representación de la existencia de un objeto» se quiere hacer referencia al objeto tratado por una obra de arte como materia de la misma o a la obra de arte en cuanto tal; un bonito desnudo o la dulce melodía de notas musicales pueden ser kitsch, pero también momentos integrales de cualidades artísticas. El acento puesto sobre la «representación» es una consecuencia del sentido pregnante de la tendencia subjetivista de Kant que busca calladamente la cualidad estética en el efecto de la obra de arte sobre quien 1a contempla, de acuerdo con la tradición racionalista, especialmente la de Moses Mendelssohn. En la *Crítica del Juicio* es revolucionaria la restricción de la vieja estética del efecto por medio de la crítica inmanente, aun cuando no abandone el ámbito de esa estética; en conjunto el subjetivismo kantiano tiene su peso específico en la intención objetiva qué le es propia, en el intento de salvar la objetividad por medio del análisis de los elementos subjetivos. El desinterés le aleja del efecto inmediato que la satisfacción quiere conservar, y esto prepara la quiebra de la supremacía de esa satisfacción. Si de ella quitamos lo que Kant entiende por interés, se convierte en algo tan indeterminado que ya no sirve para la determinación de lo bello. La doctrina de la complacencia desinteresada es pobre ante el fenómeno estético, lo reduce a lo bello-formal, tan cuestionable en su aislamiento, o a los llamados objetos sublimes de la naturaleza. La sublimación hasta la forma absoluta olvida el espíritu de las obras de arte, bajo cuyo signo se ha hecho la sublimación. La nota a pie de página que Kant se ve forzado a introducir[6], afirmando que el juicio sobre un objeto de complacencia puede ser desinteresado y ser sin embargo interesante y suscitar, por tanto, interés aunque un interés sin fundamento, atestigua claramente, y sin que Kant lo quiera, lo que acabamos de decir. En él el sentimiento estético —y con ello, según su concepción, el arte mismo— está separado de los deseos que se orientan a la «representación de la existencia de un

4 Cf. Immanuel KANT, *Sämtliche Werke*, vol. ó: *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften*, ed. de F. Gross, Leipzig 1924, pp. 54s. (*Kritik der Urteilskraft*, § 2).
5 Op. cit., p. 54.
6 Cf. op. cit., p. 54ss.

objeto»; pero la satisfacción en esa representación tiene «siempre a la vez relación con los deseos»[7]. De Kant procede por primera vez el reconocimiento, nunca después desmentido, de que la conducta estética está libre de deseos inmediatos; Kant liberó el arte de ese deseo trivial que siempre quiere tocarlo y gustarlo. Al mismo tiempo, este motivo kantiano no es ajeno a la teoría psicológica del arte: también para Freud las obras de arte no son satisfacciones inmediatas de deseos, sino transformaciones de una libido, primariamente insatisfecha, en rendimiento socialmente productivo, aunque así se presupone sin cuestionamiento el valor social del arte. El hecho de que Kant haya subrayado mucho más enérgicamente que Freud la diferencia entre el arte y los deseos pasionales, y con ello la realidad empírica, contribuye a la idealización del arte: la separación de la esfera estética y la empírica constituye el arte. Esta constitución, que es histórica, ha sido considerada por Kant como trascendental y ha sido identificada, de acuerdo con una lógica muy simple, con la esencia de lo artístico, sin importarle que los componentes pulsionales subjetivos del arte vuelvan a aparecer transfigurados en las más elevadas formas artísticas. La teoría freudiana de la sublimación ha percibido mucho más claramente el carácter dinámico de lo artístico. Pero el precio que ha pagado por ello no es menor que el de Kant. Si la esencia espiritual de la obra de arte brota vigorosa en Kant, no obstante su preferencia por la intuición sensible, de la diferenciación entre la conducta estética y las conductas práctica y pasional, la adaptación freudiana de la estética a la doctrina de los impulsos pasionales, en cambio, le cierra el camino hacia esa esencia. Las obras de arte, aun como sublimaciones, apenas son otra cosa que representantes de los movimientos sensuales a los que han modificado mediante un trabajo semejante al de los sueños hasta hacerlos irreconocibles. La confrontación de estos dos pensadores tan heterogéneos (Kant rechazó no sólo el psicologismo filosófico, sino toda la psicología a medida que avanzaba en edad) es permisible porque ambos tienen algo en común que pesa más que la constitución del sujeto trascendental en el uno y que el recurso a lo psicológico experimental en el otro. En el fondo, ambos están orientados subjetivamente en su juicio de las facultades pasionales, tanto si éste es positivo como negativo. Para ellos sólo existe propiamente la obra de arte en relación con quien la contempla o con quien la produce. Mediante un mecanismo que también actúa en su filosofía moral, Kant se ve forzado a considerar al individuo existente de una forma óntica, bastante más de lo que puede compaginarse con la idea del sujeto trascendental. Ninguna satisfacción sin seres vivos a los que el objeto agrade; el escenario de toda la *Crítica del Juicio* son los «Konstituta», de los que sin embargo no se trata expresamente. Por eso, cuanto estaba planeado como puente entre la razón pura teórica y la razón pura práctica no es respecto de ellas sino ἀλλο γένος. El tabú

7 Op. cit., p. 54.

del arte —siempre que se defina el arte se está respondiendo a un tabú, las definiciones son tabúes racionales— prohíbe que se vaya hacia el objeto de forma animal, que se desee apoderarse de él en persona. Pero a la fuerza del tabú responde la del hecho sobre el que tabú versa. No hay arte que no contenga en sí, en forma de negación, aquello contra lo cual choca. Al desinterés propio del arte tiene que acompañarle la sombra del interés más salvaje, si es que el desinterés no quiere convertirse en indiferencia, y más de un hecho habla en favor de que la dignidad de las obras de arte depende de la magnitud de los intereses a los que están sometidas. Kant niega rotundamente esto por un concepto de libertad que percibe heteronomía en todo lo que no sea absolutamente propio del sujeto. Su teoría del arte queda desfigurada por la insuficiencia de la doctrina de la razón práctica. El pensamiento de que lo bello posea algo de autonomía frente al yo soberano o pudiera llegar a tenerla, es considerado por su filosofía como deshonesta desviación hacia mundos inteligibles. El arte, al igual que aquello de lo que antitéticamente brotó, queda así desposeído de cualquier contenido y en su lugar se coloca algo tan puramente formal como la satisfacción. Su estética se convierte, de forma bastante paradójica, en hedonismo castrado, en placer sin placer. No hace justicia ni a la experiencia estética, en la que ciertamente juega un papel la satisfacción aunque no lo sea todo, ni al interés presente, a las necesidades reprimidas e insatisfechas que siguen vibrando en su negación estética y convierten a las obras de arte en algo más que en modelos vacíos. El desinterés estético es el que ha ampliado el interés más allá de su particularismo. El interés en la totalidad estética desearía ser, objetivamente, interés por una exacta estructuración de todo. No tiende hacia la planificación individual, sino hacia la ilimitada posibilidad, la cual sin embargo no podría darse sin la plenificación individual. Correlativa con las debilidades de la teoría kantiana del arte, la de Freud es también más idealista de lo que se cree. Al situar las obras de arte puramente en la inmanencia psicológica, quedan alienadas con respecto a la antítesis del no-yo. Los aguijones de la obra de arte no llegan a tocarle porque agotan su fuerza en dominar psíquicamente las pulsiones reprimidas y finalmente adaptadas. Se puede entender bien el psicologismo estético acudiendo a la idea filistea de la obra de arte como fuerza que sojuzga armónicamente a los contrarios, como sueño de una vida mejor sin pensar en lo malo de lo que se ha librado. La aceptación conformista por parte del psicoanálisis de esa opinión al uso que considera la obra de arte como un positivo bien cultural se corresponde en él con un hedonismo estético que priva al arte de toda negatividad para situar a ésta en los conflictos pasionales de su génesis sin dejarla aparecer en los resultados. Pero cuando se consigue la deseada sublimación de la obra de arte y su integración en el uno y en el todo, pierde la fuerza por la que supera la existencia externa, por la que se desliga de ella en su propia forma de ser. Pero si conserva la

negatividad de la realidad y toma posición respecto de ella, se modifica entonces el concepto del desinterés. Las obras de arte implican en sí mismas una relación entre el interés y la renuncia al mismo, en contra de la interpretación kantiana y de la freudiana. La misma contemplación de las obras de arte, separada forzosamente de objetivos de acción, se experimenta a sí misma como interrupción de la praxis inmediata y, por ello, como algo práctico en sí mismo, al estar resistiendo a la participación activa. Sólo las obras de arte que pueden ser percibidas como formas de comportamiento tienen su *raison d'étre*. El arte no es sólo el pionero de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino igualmente la crítica de la praxis como dominio de la brutal autoconservación en medio de lo establecido y a causa de ello. Denuncia como mentirosa a una producción por la producción misma, opta por una praxis más allá del trabajo. *Promesse de bonheur* quiere decir algo más que esa desfiguración de la felicidad operada por la praxis actual: para ella, la felicidad estaría por encima de la praxis. La fuerza de la negatividad en la obra de arte es la que mide el abismo entre praxis y felicidad. Kafka no excita ciertamente un deseo pasional. Pero la angustia real que crean obras suyas en prosa como *La metamorfosis* o *La colonia penitenciaria* (el shock de encogimiento, el asco que sacude la *physis*) todo ello, como forma de defensa, tiene más que ver con la pasión que con el antiguo desinterés que él recoge y que tras él perdura. Pero el desinterés es groseramente inadecuado para dar cuenta de sus escritos. Sirve para que el arte se hunda en vertical hasta convertirse en eso que Hegel desprecia, en el juego agradable o útil del *Ars Poetica* horaciana. La estética de la época idealista, a la vez que el arte mismo, se han liberado de él. La experiencia artística sólo es autónoma cuando rechaza el paladeo y el goce. El camino hacia ello atraviesa el hito del desinterés. La emancipación del arte respecto de los productos de la cocina y la pornografía es irrevocable. Pero no queda tranquila en el mero desinterés, porque esta etapa sigue reproduciendo, aunque modificado, el interés. Toda ἡδονή es falsa en un mundo falso. A causa de la felicidad se renuncia a la felicidad. Así sobrevive el deseo en el arte.

"Goce estético"

El goce estético, en el desinterés kantiano, se disfraza hasta hacerse irreconocible. Lo que la conciencia común y una estética complaciente entienden por goce estético, tomando el modelo del goce real, probablemente no exista. El sujeto empírico sólo participa, en la experiencia artística *tel quel*, de forma limitada y modificada, disminuyendo cuanto mayor sea el rango de las obras. Quien goza de ellas de forma demasiado concreta es un hombre trivial; las palabras como deleite de los oídos le extraviaron. Pero si se extirpase hasta la última huella del goce, la pregunta de para qué existen en definitiva las obras de arte nos pondría en apuros. Tanto menos se goza de las obras de arte cuanto más se entiende de ellas. Anteriormente, la forma tradicional de comportarse con las obras de arte, forma del todo punto pertinente, era la admiración: son así en sí mismas, no para el que las contempla. Lo que de ellas le aparecía y le extasiaba era su verdad, lo mismo que en la forma de los tipos kafkianos, en quienes la verdad prevalece a cualquier otro aspecto. No eran ningún estimulante de orden superior. La relación con el arte no era de incorporación, sino, al contrario, de desaparición del contemplador en la cosa misma; este es el caso de las obras modernas, que le conducen como a veces las locomotoras en el film. Si se pregunta a un músico si la música produce alegría, es más probable que diga, como en el chiste americano de los violoncelistas gesticulantes bajo la batuta de Toscanini: *I just hate music*. Para quién tiene aquella relación genuina con el arte, en la que él mismo desaparece, nunca es objeto; para él sería insoportable la privación del arte; para él sus manifestaciones individuales no son una fuente de placer. Es innegable que nadie se ocuparía del arte, si, como dicen los burgueses, no le fuera nada en ello, sin embargo tampoco es verdad que sería un inventario: he oído esta tarde la *Novena Sinfonía*, he tenido tales placeres. Tal idiotez se considera ahora como sano sentido común. El burgués desea un arte voluptuoso y una vida ascética; al revés sería mejor. La conciencia cosificada reclama para su esfera, como compensación de lo que se le escatima a los hombres en la inmediatez sensorial, a algo que no tiene su lugar en esa esfera. Mientras que la obra de arte aparentemente atrae físicamente al consumidor por la atracción sensorial, en realidad lo aleja: como mercancía que le pertenece y que siempre teme perder. La falsa relación con el arte está hermanada con la angustia por la propiedad. La concepción fetichista de la obra de arte como una propiedad que se puede tener y que puede destruirse por la reflexión, corresponde exactamente con

el bien utilizable en la economía psicológica. Si el arte es según su propio concepto algo devenido, entonces también lo será su cualidad de medio para el goce. La magia y el animismo, formas predecesoras de las obras de arte y que no habían llegado todavía a su autonomía al formar parte de la praxis ritual, no se prestaban a ser gozadas, ni siquiera como formas sacras. Esas formas, predecesoras de las obras de arte, de la magia y del animismo, que formaban parte de la praxis ritual, no habían llegado todavía a su autonomía, pero no se prestaban a ser gozadas, ni siquiera como formas sacras. La espiritualización de las obras de arte estimuló el rencor de los excluidos de la cultura e inició el género del arte para el consumo y, por otro lado, la repulsión que este tipo de arte levantaba en los artistas los impulsó hacia una espiritualización cada vez más desconsiderada. Ninguna estatua griega ha sido una *pin-up*. La simpatía moderna por lo muy antiguo y exótico no debería ser explicada más que de esta forma: ante los objetos naturales en cuanto deseables los artistas responden con la abstracción. Por lo demás, Hegel no olvidó en la construcción del «arte simbólico» esa cualidad no sensual de lo antiguo. El momento de placer que ofrece la obra de arte, una protesta contra el universal carácter de mediación de las mercancías, tiene también un cierto carácter de mediación: quien desaparece en la obra de arte queda así dispensado de la miseria de una vida siempre demasiado mezquina. Tal placer puede crecer hasta la embriaguez y el pobre concepto del goce tampoco vale para explicar este estado; que sería más ajustado para quitarle a uno el deseo del goce. Es notable, además, que una estética, que siempre insiste en la sensación subjetiva como fundamento de toda belleza, nunca haya analizado seriamente esa sensación. Sus descripciones eran inexcusablemente casi banales, tal vez porque el planteamiento subjetivo oculta de antemano que sobre la experiencia artística solo en relación a la cosa puede decirse algo sólido puede,no sobre el goce del aficionado. El concepto del goce artístico fue un mal compromiso entre la esencia y la antisocial de la obra de arte. Aun cuando el arte no sirve para la cuestión de la autoconservación (la conciencia burguesa nunca se lo ha perdonado del todo), por lo menos tiene que hacerse valer mediante una especie de valor de uso que es la imitación del placer sensual. Del mismo modo que se falsea el placer sensual, también se falsea aquélla satisfacción corporal que los representantes estéticos del placer sensual no proporcionan. Se hipostasía la idea de que quien sea incapaz de una diferenciación sensible, quien no pueda distinguir un sonido hermoso de un sonido sin nervio, ni un color luminoso de otro apagado, difícilmente será capaz de experiencia artística. Es verdad que esta experiencia percibe agudamente las diferencias sensibles como de configuración de la obra de arte, pero el placer que la acompaña es sólo algo cercenado. El peso del placer sensual en el arte varía; en períodos, como el Renacimiento, que siguen a uno ascético, era especialmente vivo y un órgano de liberación (también en el impresionismo, en tanto que

antivictorianismo); a veces, la tristeza de la criatura se manifestaba como contenido metafísico cuando el estímulo erótico impregnaba las formas. Sin embargo, aunque ese momento tenga una fuerza de retorno poderosa, conserva algo de infantil si aparece en el arte literalmente, intacto. Sólo en el recuerdo y en el anhelo, y no imitado o como efecto inmediato, es absorbido por el arte. La alergia a lo burdamente sensual aleja finalmente a tales, en los que lo placentero y la forma podrían comunicarse inmediatamente; quizá no sea ésta la última causa por la que fue abandonado el impresionismo.

Hedonismo estético y felicidad del conocimiento

La verdad del hedonismo estético se basa en que, en el arte, los medios no quedan totalmente absorbidos en el fin. En la dialéctica entre ambos, los medios siempre afirman cierta autonomía, sin duda mediada. La satisfacción sensible configura la apariencia, esencial a la obra de arte. Este agrado, según la expresión de Alban Berg, es parte de su objetividad, es la prueba de que en lo creado artísticamente no sobresalen los clavos ni huele mal la cola: la dulzura de expresión de muchas piezas de Mozart está recordando la dulzura de la voz humana. En las obras significativas, lo sensorial, resplandeciendo desde su arte, se convierte en espiritual, de igual modo que, a la inversa, la unicidad abstracta adquiere resplandor sensible del espíritu de la obra, también como siempre indiferente ante el fenómeno [sensible]. A veces, hay obras de arte perfectamente formadas y articuladas que aluden, de forma secundaria y por medio de su lenguaje formal, sobre lo sensiblemente agradable. La disonancia, signo de todo lo moderno, conserva, aun en sus equivalencias ópticas, un atractivo sensible transfigurando el atractivo en su antítesis, en dolor: es el originario fenómeno estético de la ambivalencia. La inmensa relevancia de todo lo disonante para el arte moderno desde Baudelaire y el *Tristán* —una suerte de invariancia de la modernidad— proviene de que el juego inmanente de fuerzas de la obra de arte converge con la realidad exterior que, de forma paralela a la autonomía de la obra de arte incrementa su poder sobre el sujeto. La disonancia aporta desde dentro a la obra de arte lo que la sociología vulgar llama su *alienación social*. Por supuesto que las obras de arte hacen tabú la suavidad mediada espiritualmente como parecida a la vulgar. El desarrollo posterior podría contribuir a la agudización de los tabúes sensuales, aunque a veces sea difícil distinguir hasta qué punto este tabú se basa en una ley formal y hasta qué punto es solo impericia en el oficio. Pero ésta es una cuestión semejante a otras que han surgido en las controversias estéticas y no han aportado frutos especiales. El tabú sensual desemboca finalmente en lo contrario del agrado porque se le siente, aun desde una gran lejanía, como la negación específica de sí mismo. Tal forma de reacción aproxima peligrosamente la disonancia a su contrapuesto, la reconciliación, y se vuelve muy frágil ante cualquier destello de lo humano, que no es sino la ideología de lo inhumano, y por eso se pone con gusto del lado de la conciencia cosificada. La disonancia se enfría hasta convertirse en material indiferente de una nueva forma de inmediatez sin el más mínimo recuerdo del origen de que procedió. La

disonancia se hace sorda y falta de calidad. Cuando una sociedad no deja ya lugar ninguno para el arte y se asusta de cualquier reacción contra él, es el arte mismo el que se escinde en posesión cultural degenerada y cosificada y en el placer propio del cliente que tiene poco que ver con el objeto artístico. El placer subjetivo en la obra de arte se aproximaría entonces al estado de quien ha sido arrojado del ámbito de lo empírico como totalidad de interferencias, pero no a lo empírico mismo. Podría haber sido Schopenhauer el primero en haberlo visto. La felicidad en las obras de arte es una fuga precipitada, pero no tiene nada de aquello de lo que el arte se escapa; es siempre accidental, es menos esencial para el arte que la misma felicidad de su conocimiento: hay que demoler el concepto del goce artístico como constitutivo del arte. Si, de acuerdo con la idea de Hegel, en todo sentimiento del objeto artístico hay algo aleatorio (normalmente una proyección psicológica), esto exige del que lo tiene un conocimiento, un conocimiento de lo justo: hay que ser consciente de su verdad y de su falta de verdad. Al hedonismo estético habría que oponer ese pasaje de Kant en su doctrina sobre lo sublime cuando, de forma partidista, lo exime del arte: la felicidad en las obras de arte sería en todo caso el sentimiento de lo resistente transmitido por ellas. Esto vale más para la totalidad del ámbito estético que para cada obra singular.

Situación

Desmoronamiento de los materiales

Como las categorías, también los materiales, como las palabras en la poesía, han perdido su evidencia a priori. El desmoronamiento de los materiales es el triunfo de su ser-para-otro. Es famosa, como primer y enérgico testimonio de ello, la *Carta a Lord Chandos* de Hofmannsthal. Puede considerarse la poesía neorromántica en su conjunto como el intento de oponerse a esto y devolver al lenguaje (igual que a otros materiales) algo de su sustancialidad. Pero la actitud peculiar que adoptaron contra el *Jugendstil* hizo fracasar el intento. Retrospectivamente el *Jugendstil* parece, en palabras de Kafka, un viaje alegre y vacío. En el poema introductorio de un ciclo sobre *El séptimo anillo*, George no tuvo más que poner juntas las palabras *Gold* y *Karneol* al invocar un bosque para poder confiar, de acuerdo con su principio de estilización, que la elección de las palabras resultara poética[8]. Seis décadas después, la elección de las palabras es reconocible como un arreglo decorativo que no es superior a la tosca acumulación de todos los materiales nobles posibles en el *Dorian Gray*, de Wilde, que se parece a los interiores del cursi esteticismo de las tiendas de antigüedades y de las salas de subastas y, por tanto, al odiado comercio. De manera análoga Schönberg anotó: Chopin lo tuvo muy fácil, le bastó con emplear la tonalidad (por entonces no gastada todavía) de fa sostenido mayor para conseguir algo bello; además con la diferencia histórico-filosófica de que aquellos materiales del primer romanticismo musical, como la tonalidad de Chopin, irradiaban aún algo de la fuerza de lo aún no pisado, en el lenguaje de 1900 ya se habían depravado en algo exquisito. Pero lo que le sucedió a sus palabras y sus yuxtaposiciones o tonalidades, afectó inevitablemente al concepto tradicional de lo poético como algo elevado, consagrado. La poesía se ha reducido al ámbito en el que el concepto de lo poético se entrega a una desilusión sin reservas; en esto consiste lo que hace irresistible la obra de Beckett.

8 Cf. Stefan George, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, ed. de R. Boehringer, München-Düsseldorf 1958, vol. 1, p. 294 ("Eingang" zu "Traumdunkel").

Desartización del arte; crítica de la industria cultural

A la pérdida de su autocomprensibilidad el arte reacciona no simplemente con cambios concretos de sus maneras de comportarse y de proceder, sino arrastrando su propio concepto como si fuera una cadena: la cadena de que él es arte. Esto puede constatarse con la mayor claridad en el arte inferior, en el entretenimiento de antaño, que hoy está administrado, integrado y remodelado cualitativamente por la industria cultural. Pues esa esfera nunca obedeció al concepto de arte puro, producido más tarde. Siempre se introdujo en la cultura como testimonio del fracaso de ésta; se propuso que la cultura fracasara, igual que hace el humor, en armonía perfecta de su figura tradicional y su figura actual. Las personas embaucadas por la industria cultural y sedientas de sus mercancías se encuentran más acá del arte: por eso perciben su inadecuación al proceso vital de la sociedad de hoy (pero no la falsedad de éste) con menos tapujos que quienes todavía recuerdan lo que en tiempos fue una obra de arte. Apremian a la desartización del arte[9]. La pasión por manosear, por no dejar ser a las obras lo que son, de alterarlas, de reducir su distancia respecto del contemplador, es un síntoma inequívoco de esa tendencia. No se admite la humillante diferencia entre el arte y la vida, que ellos quieren vivir y en la que no quieren ser molestados porque de lo contrario no soportarían el asco: ésta es la base subjetiva para la inclusión del arte entre los bienes de consumo mediante los *vested interests*. Si, pese a todo, el arte no se vuelve fácil de consumir, al menos la relación con él puede basarse en la relación con los auténticos bienes de consumo. Esto se ve facilitado por el hecho de que el valor de uso del arte se ha vuelto problemático en la era de la superproducción y deja su sitio al disfrute secundario del prestigio, del estar siempre ahí, del carácter de mercancía: una parodia de la apariencia estética. De la autonomía de las obras de arte, que indigna a los clientes de la cultura porque se les considera mejores de lo que ellos creen ser, no queda nada más que el carácter fetichista de la mercancía, la regresión al fetichismo arcaico en el origen del arte: en este sentido, la relación con el arte adecuada a nuestro tiempo es regresiva. En las mercancías culturales se consume su ser-para-otro abstracto, pero en verdad no son para los otros; al seguir la voluntad de los otros, les engañan. La vieja afinidad entre el contemplador y lo contemplado es puesta patas arriba. Como el comportamiento típico hoy hace de la obra de arte un mero hecho, también se despacha como mercancía el momento mimético, que es incompatible con toda esencia cósica. El

9 Cf. Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. [3]1969, p. 159.

consumidor puede proyectar como mejor le parezca sus emociones, sus restos de mimetismo, a lo que le ponen delante. Hasta la fase de la administración total, el sujeto que contemplaba, escuchaba o leía una obra tenía que olvidarse de sí mismo, volverse indiferente, borrarse en ella. La identificación que él llevaba a cabo era (desde el punto de vista del ideal) no que la obra de arte se equiparara a él, sino que él se equiparara a la obra de arte. En esto consistía la sublimación estética; Hegel llamaba a esta manera de comportarse *libertada para el objeto*. De este modo le hizo honor al sujeto, que se vuelve sujeto en la experiencia espiritual saliendo de sí mismo, lo cual es lo contrario de la exigencia filistea de que la obra de arte le dé algo. La obra de arte queda descualificada al ser presentada como tabula rasa de las proyecciones subjetivas. Los polos de su desartización son que la obra de arte se convierte en una cosa más y en un vehículo de la psicología del contemplador. Lo que las obras de arte cosificadas ya no dicen lo sustituye el contemplador mediante el eco estandarizado de sí mismo que él percibe en ellas. La industria cultual pone este mecanismo en movimiento y lo explota. Hace aparecer como cercano a los seres humanos, como perteneciente a ellos, a aquello de lo que habían sido privados y de lo que al ser restituido disponen de manera heterónoma. Sin embargo, la argumentación inmediatamente social contra la industria cultural tiene su componente ideológico. El arte autónomo no era completamente libre de la infamia autoritaria de la industria cultural. Su autonomía es algo que ha llegado a ser y que constituye su concepto; no es a priori. En las obras más auténticas, la autoridad que en otros tiempos las obras cultuales debían ejercer sobre la gente se ha convertido en una ley formal inmanente. La idea de libertad, que es hermana de la autonomía estética, se formó al hilo del dominio, que la generalizó. Lo mismo sucede con las obras de arte. Cuanto más libres se hacían de los fines exteriores, más se organizaban al modo del dominio. Pero como las obras de arte siempre vuelven uno de sus lados hacia la sociedad, el dominio interiorizado en ellas irradiaba también hacia fuera. Siendo conscientes de este nexo, es imposible criticar a la industria cultural y enmudecer ante el arte. Pero quien intuye, con razón, en todo arte la falta de libertad tiene la tentación de cansarse, de resignar ante la administración inminente diciendo que en verdad esto siempre ha sido así, mientras que la apariencia de otra cosa también contiene su posibilidad. Que en medio de un mundo sin imágenes se incremente la necesidad de arte también por parte de las masas, que gracias a los medios mecánicos de reproducción se han visto confrontadas con él por primera vez, despierta más bien dudas, y en todo caso no basta (ya que es algo exterior al arte) para defender su pervivencia. El carácter complementario de esa necesidad, copia del encantamiento en tanto que consuelo por el desencantamiento, rebaja el arte a ejemplo del *mundus vult decipi* y lo deforma. También pertenecen a la ontología de la falsa consciencia los rasgos en

que la burguesía, que tanto liberó al espíritu como lo amaestró, malvada hasta consigo misma, acepta y disfruta del espíritu precisamente lo que no puede creer de él por completo. En la medida en que el arte corresponde a una necesidad social, se ha convertido en un negocio dirigido por el beneficio que sigue adelante mientras sea rentable y su perfección haga olvidar que ha muerto. Algunos géneros artísticos y algunos sectores del ejercicio artístico florecientes, como la ópera tradicional, han quedado anulados sin que esto se note en la cultura oficial; sin embargo, en las dificultades de aproximarse al ideal de perfección su insuficiencia espiritual se convierte de inmediato en insuficiencia práctica; su ocaso real está cerca. La confianza en las necesidades de los seres humanos, que con el incremento de las fuerzas productivas darían al todo una figura superior, ha dejado de sostenerse una vez que las necesidades han sido integradas por la sociedad falsa y se han convertido en falsas. Ciertamente, las necesidades encuentran una y otra vez su satisfacción, tal como se pronosticó, pero esta satisfacción es falsa y engaña a los seres humanos sobre su derecho humano.

Lenguaje del sufrimiento

Tal vez hoy haya que comportarse con el arte, kantianamente, como con algo dado; quien abogue por el arte hace ya ideología y hace del arte una ideología. En todo caso, el pensamiento puede apelar a que algo en la realidad más allá del velo que teje la conjunción de instituciones y necesidad falsa reclama objetivamente el arte; un arte que hable en favor de lo que el velo oculta. Aunque el conocimiento discursivo alcanza a la realidad, también a sus irracionalidades (que brotan de su ley de movimiento), algo en la realidad es esquivo al conocimiento racional. A éste le es ajeno el sufrimiento: puede definirlo subsumiéndolo, puede buscar medios para calmarlo, pero apenas puede expresarlo mediante su experiencia: eso lo consideraría irracional. El sufrimiento llevado al concepto permanece mudo y no tiene consecuencia: esto se puede observar en Alemania después de Hitler. En la era del horror inconcebible, la frase de Hegel (que Brecht adoptó como lema) de que la verdad es concreta tal vez ya sólo la pueda satisfacer el arte. El motivo hegeliano del arte como consciencia de las miserias se ha confirmado más allá de lo que cabría esperar. De este modo se ha convertido en una protestas contra el veredicto del propio Hegel sobre el arte, contra un pesimismo cultural que pone de manifiesto su optimismo teológico apenas secularizado, la expectativa de libertad realizada. El oscurecimiento del mundo vuelve racional la irracionalidad del arte, que es oscuro radicalmente. Lo que los enemigos del arte moderno llaman, con mejor instinto que sus apologetas medrosos, su *negatividad* es el compendio de lo reprimido por la cultura establecida. Ahí hay que ir. En el placer por lo reprimido, el arte asume al mismo tiempo la desgracia, el principio represor, en vez de protestar simplemente en vano contra él. Que el arte expresa la desgracia mediante la identificación anticipa la destitución de la desgracia; eso, ni la fotografía de la desgracia ni la falsa felicidad, describe la posición del arte actual auténtico frente a la objetividad entenebrecida; cualquier otro arte se delata por el empalago de su propia falsedad.

Filosofía de la historia de lo nuevo

El arte fantástico, el arte romántico, al igual que rasgos de él en el manierismo y en el barroco, presentan como existente a algo que no existe. Las invenciones son modificaciones de lo presente empíricamente El efecto es la presentación de algo no empírico como si fuera empírico; está facilitado por la procedencia de la empiria. El arte moderno o nuevo, doblado por el peso desmesurado de la empiria, toma a esta tan en serio que pierde el gusto par la ficción. Ante todo, no quiere repetir la fachada. Al impedir la contaminación con lo que simplemente es, el arte moderno lo abraza tanto más inexorablemente. La fuerza de Kafka ya es la de un sentimiento de realidad negativo; lo que en él le parece fantástico a quienes no entienden nada es el *comment c'est*. Mediante la ἐποχη del mundo empírico, el arte moderno deja de ser fantástico. Sólo los historiadores de la literatura podían poner bajo la misma categoría a Kafka y a Meyrink; solo los historiadores del arte, a Klee y a Kubin. Por supuesto, en sus obras más grandiosas el arte fantástico conseguía que la modernidad, carente del sistema de referencia de lo normal, adquiriera consciencia de si: esto sucede en algunos pasajes del *Arthur Gordon Pym* de Poe, de *Der Amerikamüde* de Kürnberger y de *Mine-Haha* de Wedekind. Sin embargo, nada daría tanto al conocimiento teórico del arte moderno como su reducción a semejanzas con un arte más antiguo. Lo especifico del arte moderno desaparece con el esquema «todo esto ya lo conocemos»; el arte moderno es nivelado en el *continuum* del desarrollo tranquilo, sin dialéctica, que él hace saltar por los aires. Es innegable la fatalidad de que no es posible interpretar los fenómenos espirituales sin algún tipo de traducción de lo nuevo a lo viejo; también esta traducción tiene algo de traición. A una reflexión segunda le correspondería corregir esto. En la relación de las obras de arte modernas con obras más antiguas que se les parecen habría que poner de relieve la diferencia. El estudio de la dimensión histórica tendría que descubrir qué quedó en otros tiempos sin resolver; de otra manera no se puede conectar lo presente con lo pasado. Por el contrario, a la actitud habitual en la historia del espíritu le gustaría demostrar que lo virtualmente nuevo no existe. Pero la categoría de lo nuevo es central desde mediados del siglo XIX, desde el alto capitalismo, si bien en correspondencia con la pregunta de si ya existía algo nuevo. Desde entonces, no ha salido bien ninguna obra que sea esquiva al concepto de modernidad, por más fluctuante que éste sea. Lo que pretendía eludir la problemática que se atribuía a la modernidad desde que ésta existía se fue a pique tanto más rápidamente. Incluso a

un compositor tan poco sospechoso de modernismo como Anton Bruckner se le habrían negado sus efectos más significativos si no hubiera operado con el material más avanzado de su periodo, con la armonía wagneriana, que él reorganizó de manera paradójica. Sus sinfonías preguntan cómo algo antiguo sigue siendo posible todavía como algo nuevo. La pregunta da fe de la irresistibilidad de la modernidad; el *todavía*, de algo falso a lo que precisamente los conservadores de aquellos tiempos podían señalar maliciosamente como algo discordante. Que la categoría de lo nuevo no se puede despachar como una necesidad de sensaciones ajena al arte lo deja claro su irresistibilidad. Cuando, antes de la Primera Guerra Mundial, el crítico musical inglés Ernest Newman (conservador, pero muy sensible) escuchó las *Piezas para orquesta*, op. 1ó de Schönberg, advirtió que no se podía minusvalorar a ese tal Schönberg, pues iba a por todas; el odio registra este momento como lo destructivo de lo nuevo con mejor instinto que la apologética. Ya el viejo Saint-Saëns percibió algo de esto cuando declaró, para contrarrestar la impresión de Debussy, que también tenía que haber otro tipo de música. Lo que evita los cambios en el material que traen consigo innovaciones significativas y lo que se escapa a ellos parece en seguida hueco, débil. Newman tiene que haberse dado cuenta de que los sonidos que Schönberg liberó en sus *Piezas para orquesta* ya no se pueden eliminar del mundo y que, una vez que existen, tienen implicaciones para la composición en conjunto que finalmente suprimen el lenguaje tradicional. Esto sigue siendo así; no hay más que ver después de una obra de Beckett una obra contemporánea más moderada para comprender hasta qué punto lo nuevo es un juicio sin juicio. Incluso el ultrarrestaurador Rudolf Borchardt ha confirmado que un artista tiene que disponer del estándar alcanzado en su periodo. El carácter abstracto de lo nuevo es necesario; se conoce lo nuevo tan poco como el terrible misterio del pozo de Poe. En la abstracción de lo nuevo se encapsula algo decisivo por cuanto respecta al contenido. El viejo Victor Hugo acertó con eso al decir que Rimbaud le había regalado a la poesía un *frisson nouveau*. El escalofrío reacciona ante el cierre críptico, que es función de ese momento de lo indeterminado. Pero el escalofrío es al mismo tiempo el comportamiento mimético que reacciona ante la abstracción como mímesis. Sólo en lo nuevo, la mímesis se conjuga con la racionalidad sin recaídas: la ratio misma se vuelve mimética en el escalofrío de lo nuevo: con violencia inigualada en Edgar Allan Poe, verdaderamente uno de los faros de Baudelaire y de toda la modernidad. Lo nuevo es una mancha ciega, vacía como el perfecto esto de aquí. Al igual que las demás categorías de la filosofía de la historia, la tradición no hay que entenderla como una eterna carrera de relevos en la que una generación, un estilo, un maestro entrega el arte en las manos del siguiente. La sociología y la economía distinguen, desde Max Weber y Sombart, periodos tradicionalistas y no tradicionalistas; en tanto que medio del movimiento

histórico, la. tradición depende en su propia constitución de estructuras económicas y sociales y cambia cualitativamente con ellas. La posición del arte actual ante la tradición, que a menudo se le echa en cara como pérdida de la tradición, está condicionada por el cambio dentro de la categoría misma de tradición. En una sociedad esencialmente no tradicionalista, la tradición estética es dudosa a priori. La autoridad de lo nuevo es la autoridad de lo históricamente ineludible. Por tanto, lo nuevo implica objetivamente la crítica del individuo, que es su vehículo: en lo nuevo se ata estéticamente el nudo de. individuo y sociedad. La experiencia de la modernidad dice más, aunque su concepto (por más cualitativo que sea) adolece de abstracción. Es un concepto privativo, desde el principio más negación de lo que ya no ha de ser que lema positivo. Pero no niega, como siempre han hecho los estilos, los ejercicios artísticos precedentes, sino la tradición en tanto que tal; por tanto, ratifica el principio burgués en el arte. Su carácter abstracto va unido al carácter de mercancía del arte. De ahí que la modernidad tenga de inmediato donde se articula teóricamente por primera vez, en Baudelaire, el tono de la desgracia. Lo nuevo es hermano de la muerte. La que en Baudelaire se da aires de satanismo es la identificación con la negatividad real de la situación social, que se refleja a si misma como negativa. El dolor por el mundo se pasa al enemigo, al mundo. Algo de esto ha quedado mezclado coma fermento con toda modernidad. Pues en el arte seria reaccionaria la objeción inmediata que no se entrega a lo acusado: por eso, la *imago* de la naturaleza está prohibida estrictamente en Baudelaire. Donde la modernidad reniega de esto, hasta hay, ha capitulado; toda la ira contra la decadencia (el ruido que acompaña obstinadamente a la modernidad) comienza ahí Desde el punto de vista estético, la novedad es alga que ha llegado a ser, la marca de los bienes de consumo apropiada par el arte mediante la cual éstos se distinguen de la oferta siempre igual y estimulan (obedeciendo así a la necesidad de aprovechamiento del capital) a lo que pierde importancia si no se expande, si no ofrece (en el lenguaje de la circulación) algo nuevo. Lo nuevo es el signo estético de la reproducción ampliada, incluso con sus promesas de plenitud. La poesía de Baudelaire fue la primera en codificar que, en media de la sociedad de las mercancías completamente desarrollada, el arte serio. puede ignorar impotentemente la tendencia de la sociedad. El arte solo va más allá del mercado (que le es heterónomo) añadiendo su autonomía a la *imagerie* del mercado. El arte es moderno a través de la mimesis de lo endurecido y alienado; habla de este modo, no renegando de lo mudo; que ya no soporte nada inofensivo procede de ahí. Baudelaire ni combate la cosificación ni la copia; protesta contra ella en la experiencia de sus arquetipos, y el medio de esta experiencia es la forma poética. Esto lo eleva poderosamente por encima de toda la sentimentalidad tardorromántica. Su obra tiene su instante en que sincopa la objetividad

apabullante del carácter de mercancía (que absorbe todos los residuos humanos) con la objetividad, anterior al sujeto vivo, de la obra en si misma: la obra de acre absoluta se encuentra can la mercancía absoluta. El resto de lo abstracto en el concepto de modernidad es su tributo a ésta. Si bajo el capitalismo monopolista se disfruta del valor de intercambio, no del valor de uso[10], el carácter abstracto de la obra de acre moderna, la irritante indeterminación de lo que ella ha de ser y para lo que ella ha de ser, se convierte para la obra en la cave de lo que ella es. Ese carácter abstracto no tiene nada que ver con el carácter formal de normas estéticas más antiguas, como las kantianas. Más bien, es provocador, un desafío a la ilusión de que todavía hay vida, y al mismo tiempo un medio de ese distanciamiento estético que la fantasía tradicional ya no lleva a cabo. Desde el principio, la abstracción estética, que en Baudelaire aún era rudimentaria y alegórica, una reacción a un mundo que se había vuelto abstracto, fue más bien una prohibición de imágenes. Se refiere a lo que los provincianos tenían la esperanza de salvar bajo el nombre de mensaje, al fenómeno en tanto que dotado de sentido: tras la catástrofe del sentido, el fenómeno se vuelve abstracto. Tal esquivez está determinada extremadamente desde Rimbaud hasta el arte vanguardista de hoy. Ha cambiado tan poco coma la capa fundamental de la sociedad. La modernidad es abstracta en virtud de su relación con lo anterior; irreconciliable con el encantamiento, no puede decir lo que aún no ha sido, y empero tiene que quererlo contra la infamia de lo siempre igual: par eso, los criptogramas baudelaireanos de la modernidad equiparan lo nuevo a lo desconocido, canto al *telos* oculto como a la que es horrible debido a su inconmensurabilidad con lo siempre igual, al *goût du néant*. Los argumentos contra la estética *cupiditas rerum novarum*, que tan plausiblemente pueden apelar a lo vacío de esa categoría, son en el fondo fariseos. Lo nuevo no es una categoría subjetiva, sino que lo impone la cosa, que de otra manera no puede llegar a si misma y librarse de la heteronomía. A lo nuevo apremia la fuerza de lo viejo, que para realizarse necesita lo nuevo. La praxis artística inmediata, junto con sus manifestaciones, se hace sospechosa en cuanto apela expresamente a lo nuevo; en Jo viejo que también ella conserva reniega par lo general de su diferencia especifica; sin embargo, la reflexión estética no es indiferente a la mezcla de lo viejo y lo nuevo. Lo viejo tiene su refugio sólo a la cabeza de lo nuevo; en fracturas, no mediante la continuidad. La simple frase de Schönberg de que quien no busca no encuentra es un lema de lo nuevo; lo que no cumple este lema de manera inmanente, en el contexto de la obra de arte, se convierte en su insuficiencia; la más irrelevante de las capacidades estéticas no es quitarle a la obra en el proceso productivo los restos perjudiciales; mediante lo nuevo, la crítica, el *refus*, se convierte en el momento objetivo del arte mismo.

10 Cfr. Theodor W. ADORNO, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Gotinga, [4]1969, pp. 19 ss.

Los propios secuaces, contra los que todos están de acuerdo, tienen más fuerza que los que apuestan valientemente por lo constante. Si lo nuevo se convierte (siguiendo su modelo, el carácter fetichista de la mercancía) en un fetiche, esto hay que criticarlo en la cosa, no desde fuera, sólo porque sea un fetiche; por lo general, se topa entonces con la discrepancia entre los medios nuevos y los fines viejos. Si se ha agotado una posibilidad de innovaciones, si éstas se siguen buscando mecánicamente en una línea que las repite, hay que cambiar la tendencia de dirección de la innovación, hay que transferirla a otra dimensión. Lo abstractamente nuevo puede estancarse, trocarse en lo siempre igual. La fetichización expresa la paradoja de todo arte, que ya no se es obvio: que algo hecho tenga que ser por sí mismo; y precisamente esta paradoja es el nervio vital del arte moderno. Lo nuevo es, por necesidad, algo querido, pero en tanto que lo otro sería lo no querido. La veleidad lo ata a lo siempre igual; de ahí la comunicación entre modernidad y mito. Lo nuevo pretende la no-identidad, pero mediante la intención se convierte en lo idéntico; el arte moderno ensaya la destreza (propia de Münchhausen) de una identificación de lo no-idéntico.

El problema de la invariancia; experimento (I)

Las marcas del desorden son el sello de autenticidad de la modernidad; aquello mediante lo cual ésta niega desesperadamente la compacidad de lo siempre igual; la explosión es una de sus invariantes. La energía antitradicionalista se convierte en un torbellino devorador. En este sentido, la modernidad es un mito dirigido contra sí mismo; su atemporalidad se convierte en la catástrofe del instante que rompe la continuidad temporal; el concepto de imagen dialéctica de Benjamin contiene este momento. Incluso donde la modernidad mantiene conquistas tradicionales en tanto que técnicas, éstas son eliminadas por el *shock* que no deja tranquilo a nada heredado. Igual que la categoría de lo nuevo es un resultado del proceso histórico que disolvió primero la tradición específica y luego cualquier otra tradición, la modernidad no es una aberración que se pueda corregir retornando a un suelo que ya no existe ni debe volver a existir; tal es, paradójicamente, el fundamento de la modernidad, que le confiere carácter normativo. Tampoco en la estética se pueden negar las invariantes; pero son irrelevantes si se sacan de su contexto. La música puede servir de modelo. Es ocioso discutir que la música es un arte del tiempo; que el tiempo musical, aunque no coincide inmediatamente con e1 tiempo de la experiencia real, no es reversible, al igual que éste. Si se quiere ir más allá de la afirmación vaga y general de que la música tiene la tarea de articular la relación de su «contenido», de sus momentos intratemporales, con el tiempo, se cae en seguida en la trivialidad o en la subrepción. Pues la relación de la música con el tiempo musical formal se determina simplemente en la relación del acontecimiento musical concreto con ese tiempo. Ciertamente, durante mucho tiempo se dijo que la música tiene que organizar con sentido la sucesión intratemporal de sus acontecimientos: hacer que un acontecimiento se siga de otro de una manera que, al igual que el tiempo mismo, no permita la inversión. Pero la necesidad de esa sucesión temporal, en tanto que conforme al tiempo, nunca fue literal, sino ficticia, participación en el carácter de apariencia del arte. Hoy, la música se rebela contra el orden convencional del tiempo; en todo caso, el tratamiento del tiempo musical deja espacio a soluciones muy diferentes. Aunque sea dudoso que la música pueda librarse de la invariante del tiempo, es seguro que el tiempo, una vez reflejado, se convierte en un momento en vez de en un *a priori*. - Lo violento en lo nuevo, para lo cual se ha vuelto habitual el nombre de lo experimental, no hay que atribuirlo a la mentalidad subjetiva ni a la constitución psicológica de los artistas. Si al ímpetu

no se le dan formas y contenidos seguros, los artistas productivos se ven apremiados objetivamente al experimento. Ahora bien, el concepto de experimento ha cambiado, lo cual es ejemplar para las categorías de la modernidad. Al principio, significaba simplemente que la voluntad consciente de sí misma pone a prueba procedimientos desconocidos o no sancionados. De una manera latentemente tradicionalista, a la base estaba la creencia en que ya se vería si los resultados compiten con lo establecido y se legitiman. Esta concepción del experimento artístico se ha vuelto una obviedad, pero también un problema por cuanto respecta a la confianza en la continuidad. El gesto experimental (un nombre para comportamientos artísticos en los que lo nuevo es lo vinculante) se ha mantenido, pero ahora designa algo cualitativamente diferente debido a que el interés estético ha pasado de la subjetividad que se comunica a la coherencia del objeto: que el sujeto artístico practica métodos cuyo resultado no puede prever. Tampoco este giro es absolutamente nuevo. El concepto de construcción, que forma parte de la capa fundamental de la modernidad, siempre implicó la primacía de los procedimientos constructivos sobre la imaginación subjetiva. La construcción necesita soluciones que el oficio o el ojo no tienen presentes de manera inmediata ni en toda su agudeza. Lo imprevisto no es solo efecto, sino que tiene también su lado objetivo. Ha pasado a una cualidad nueva. El sujeto ha tornado consciencia de la pérdida de poder que le ha causado la tecnología creada por el, la ha elevado a programa, posiblemente desde el impulso inconsciente de dominar la heteronomía amenazante integrándola en el comienzo subjetivo, convirtiéndola en un momento del proceso de producción. En ayuda de esto vino que la imaginación, el paso de la figura por el sujeto, no es una magnitud fija (Stockhausen ha llamado la atención sobre esto), sino que se diferencia en relación con la agudeza y la falta de agudeza. Por su parte, lo imaginado sin agudeza puede, en tanto que medio especifico del arte, ser imaginado en su vaguedad. Aquí, el procedimiento experimental se mueve en el filo de una navaja. No está claro si obedece a la intención que se remonta a Mallarmé, pero fue formulada por Valéry, de que el sujeto acredite su fuerza estética permaneciendo dueño de si mismo al entregarse a la heteronomía o si ratifica mediante este acto su abdicación. En todo caso, ya que los procedimientos experimentales (en el sentido más reciente) están organizados pese a todo de manera subjetiva, es quimérica la creencia de que mediante ellos el arte se desprende de su subjetividad y se convierte sin más en el en-si que en el resto de los casos sólo finge ser.

Defensa de los *ismos*

A lo doloroso en el experimento le responde el rencor contra lo que llaman los *ismos*, que son corrientes artísticas programáticas, conscientes de si mismas e incluso organizadas en grupos. El rencor va desde Hitler, al que le gustaba vociferar contra «esos impresionistas y expresionistas», hasta los escritores que por celo de vanguardia política desconfían del concepto de vanguardia estética Picasso confirmó esto expresamente para el periodo del cubismo antes de la Primera Guerra Mundial. Dentro de los *ismos* se puede distinguir muy claramente la calidad de los individuos, aunque es fácil que al principio se sobrevalore a quienes exponen las peculiaridades de la escuela de la manera más visible frente a quienes no cumplen el programa tan sencillamente: en la era impresionista, Pissarro. Ciertamente, el uso lingüístico del *ismo* contiene una leve contradicción porque mediante la convicción y la decisión parece expulsar del arte el momento) de la involuntariedad; pero esta objeción es formalista frente a las corrientes a las que se denigra como *ismos*, pues el expresionismo y el surrealismo convertían en programa de su voluntad precisamente la producción involuntaria. Además, el concepto de vanguardia, que durante muchas décadas se está reservando a la corriente que en cada momento se declara la más avanzada, tiene algo de la comicidad de la juventud envejecida. En las dificultades en que los llamados *ismos* se enredan se expresan las dificultades de un arte emancipado de su obviedad. La consciencia, a cuya reflexión está remitido todo lo vinculante estéticamente, ha desmontado al mismo tiempo la vinculación estética: de ahí la sombra de mera veleidad sobre los odiados *ismos*. Que sin voluntad consciente probablemente jamas haya habido un ejercicio artística significativo, simplemente pasa a ser sabido en los tan atacados *ismos*. Esto obliga a que las obras de arte se organicen en si mismas; también exteriormente, si quieren afirmarse en la sociedad organizada de manera monopolista. Lo que puede ser verdadero en la comparación del arte con el organismo es mediado a través del sujeto y de su razón. Hace tiempo que esa verdad se ha puesto al servicio de la ideología irracionalista de la sociedad racionalizada; por eso son más verdaderos los *ismos* que la repudian. En ningún caso los *ismos* han maniatado las fuerzas productivas individuales, sino que las han incrementado, incluso por medio de la colaboración colectiva.

Los *ismos* como escuelas secularizadas

Un aspecto de los *ismos* no ha ganado hasta hoy su actualidad. El contenido de verdad de algunos movimientos artísticos no culmina en grandes obras de arte; Benjamin expuso esto en el ejemplo del drama barroco alemán[11]. Cabe suponer que algo parecido vale para el expresionismo alemán y para el surrealismo francés, que no por casualidad desafió al concepto mismo de arte: un momento que desde entonces ha quedado mezclado con todo arte nuevo autentico. Pero como el arte moderno siguió siendo arte, se puede buscar como núcleo de esa provocación a la preponderancia del arte sobre la obra de arte. Esta se encarna en los *ismos*. Lo que desde el punto de vista de la obra parece un fracaso o un mero ejemplo también contiene impulsos que apenas se pueden objetivar en la obra individual; son los impulsos de un arte que se trasciende a sí mismo; su idea espera a ser salvada. Vale la pena prestar atención al hecho de que el malestar ante los *ismos* rara vez incluye a su equivalente histórico, a las escuelas. Los *ismos* son, por decirlo así, su secularización; son escuelas en una época que las ha destruido por tradicionalistas. Escandalizan porque no cuadran en el esquema de la individuación absoluta, porque son la isla de esa tradición que fue quebrantada por el principio de individuación. Al menos, lo odiado ha de estar completamente solo, como prueba de su impotencia, de su ineficacia histórica, de que pronto desaparecerá sin dejar huella. Las escuelas han entrado en una contradicción con la modernidad que se manifiesta de manera excéntrica en las medidas de las academias contra los estudiantes sospechosos de simpatizar con las corrientes modernas. Los *ismos* son tendencialmente escuelas que sustituyen la autoridad tradicional e institucional por una autoridad objetiva. La solidaridad con ellos es mejor que renegar de ellos, aunque fuera mediante la antítesis de modernidad y modernismo. A la crítica del estar a la última porque sí no le falta razón; lo que no tiene función y finge tenerla es retrógrado. Pero distinguir el modernismo, en tanto que mentalidad de los secuaces, respecto de la auténtica modernidad no es un acierto porque la modernidad objetiva no cristaliza sin la mentalidad subjetiva que es estimulada por lo nuevo. En verdad, esa distinción es demagógica; quien se queja del modernismo se refiere a la modernidad, igual que siempre se combate a los secuaces para golpear a los protagonistas, con los que los conformistas no se atreven porque su prominencia les impone. El patrón de honradez por el que se

11 Cfr. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rolf Tiedemann (ed.), Frankfurt am Main, ^{2}1969, pp. 33ss. y passim.

mide de manera farisea a los modernistas supone el contentarse con que uno es de una manera y no de otra, un hábito fundamental del reaccionario estético. Su naturaleza falsa queda disuelta por la reflexión, que hoy se ha convertido en formación artística. La crítica del modernismo en favor de la verdadera modernidad sirve de pretexto para presentar lo moderado tras cuya razón acecha la escoria de la racionalidad trivial como mejor que lo radical; en verdad sucede al revés. Lo que ha quedado rezagado ni siquiera dispone de los medios más antiguos de que se sirve. La historia domina también a las obras que reniegan de ella.

Factibilidad y contingencia; modernidad y cualidad

En agudo contraste con el arte habitual, el arte moderno sitúa en primer plano el momento (antes oculto) de lo hecho, de lo producido. La participación de lo que en él es Θέσει creció tanto que estaban condenados al fracaso los intentos de hacer desaparecer el proceso de producción en la cosa. Ya la generación anterior limitó y al mismo tiempo extremó la inmanencia pura de las obras de arte: mediante el autor en tanto que comentarista, mediante la ironía, mediante masas de material que eran protegidas con arte de la intromisión del arte. De ahí surgió el gusto por sustituir las obras de arte por el proceso de su propia producción. Virtualmente, hoy toda obra es lo que Joyce dijo sobre *Finnegans Wake* antes de publicarlo completo: *work in progress*. Pero lo que de acuerdo con su propia complexión sólo es posible como algo que surge y deviene no puede ser puesto al mismo tiempo sin mentir como algo acabado, listo. El arte no puede salir de la aporta simplemente porque quiera. Adolf Loos escribió hace décadas que los ornamentos no se pueden inventar[12]; pero lo que Loos anunció intenta expandirse. Cuanto más haya que hacer, buscar e inventar en el arte, tanto menos claro está que eso se pueda hacer e inventar. Un arte hecho radicalmente termina en el problema de su factibilidad. En lo pasado, la protesta está exigida por lo que está arreglado, calculado, por lo que (como se habría dicho hacia 1800) no se ha vuelto naturaleza. El progreso del arte en tanto que hacer y la duda en él se contrapuntean mutuamente; de hecho, ese progreso está acompañado por la tendencia a la involuntariedad absoluta desde la escritura automática de hace ya casi cincuenta años hasta el tachismo y la música aleatoria de hoy; con razón se ha constatado la convergencia de la obra de arte técnicamente integral y completamente hecha con la obra de arte absolutamente casual; lo en apariencia no hecho es lo que más hecho está.

12 Cfr. Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, Franz Glück (ed.) vol. 1, Viena y Múnich,1962, pp. 278, 393 y *passim*.

“Reflexión segunda”

La verdad de lo nuevo, de lo todavía no ocupado, tiene su lugar en lo que carece de intención. Esto la pone en contradicción con la reflexión, con el motor de lo nuevo, y la potencia como reflexión segunda. Ésta es lo contrario de su concepto filosófico habitual, por ejemplo de la teoría de Schiller sobre lo sentimental, que intenta cargar a las obras de arte con intenciones. La reflexión segunda captura el modo de proceder, el lenguaje de la obra de arte en su sentido más amplio, pero tiende a la ceguera. La expresión lo absurdo lo manifiesta, aunque sea insuficiente. La negativa de Beckett a interpretar sus obras, unida a la consciencia extrema de las técnicas, de las implicaciones de los materiales, del material lingüístico, no es una aversión meramente subjetiva: con el incremento de la reflexión y mediante su fuerza incrementada, se oscurece el contenido en si mismo. Por supuesto, este no nos exonera objetivamente de la interpretación, como si no hubiera nada que interpretar; contentarse con eso es la confusión que hace que se hable de *lo absurdo*. La obra de arte que cree poseer por si misma el contenido es de una ingenuidad mala debido al racionalismo: aquí parece estar el limite históricamente previsible de Brecht. Confirmando de manera inesperada a Hegel, la reflexión segunda restablece (por decirlo así) la ingenuidad en la posición del contenido ante la reflexión primera. De los grandes dramas de Shakespeare no se puede extraer lo que hoy llaman *mensaje*, como tampoco de Beckett. Pero el oscurecimiento es una función del contenido transformado. Negación de la idea absoluta, el contenido transformado ya no se puede identificar con la razón a la manera postulada por el idealismo; siendo una critica del dominio total de la razón, no puede ser racional de acuerdo con las normas del pensamiento discursivo. La oscuridad de lo absurdo es la vieja oscuridad en lo nuevo. Hay que interpretarla, no que sustituirla por la claridad del sentido.

Lo nuevo y la duración

La categoría de lo nuevo ha producido un conflicto. El conflicto entre lo nuevo y la duración se parece a la *querelle des anciens et des modernes* en el siglo XVII. Las obras de arte pretendían la duración, que está emparentada con su concepto, con el de objetivación. Mediante la duración, la obra protesta contra la muerte; la eternidad a corto plazo de las obras es la alegoría de una eternidad sin apariencia. El arte es la apariencia de aquello a lo que la muerte no alcanza. Que ningún arte dura es una sentencia tan abstracta come la del carácter perecedero de todo lo terrenal; su contenido lo recibe de la metafísica, en relación con la idea de resurrección. El horror ante el hecho de que el deseo de lo nuevo impida la duración no lo causa simplemente el rencor reaccionario. El esfuerzo de crear obras maestras duraderas está quebrantado. Lo que renuncia a la tradición difícilmente puede contar con una tradición en la que conservarse. Para esto hay tanto menos motive si se repara en que muchísimo de lo que alguna vez estuvo provisto de los atributos de la duración (a eso tendía el concepto de clasicidad) ya no abre los ojos: lo duradero desapareció y se llevó consigo a la categoría de duración. El concepto de lo arcaico define menos una fase de la historia del arte que la situación de defunción de ciertas obras. Las obras no tienen poder alguno sobre su duración, que donde menos garantizada está es donde lo presuntamente temporal ha sido abandonado en beneficio de lo permanente. Pues esto sucede a costa de la relación de las obras con los estados de cosas, que es donde se constituye la duración. De una intención efímera como la parodia de las novelas de caballerías surgió el Don Quijote de Cervantes. El concepto de duración tiene algo de arcaísmo egipcio, míticamente desvalido; los periodos productivos parecen no pensar en la idea de duración Probablemente, esta idea solo es importante donde la duración se ha vuelto problemática y las obras de arte se aferran a ella ante el sentimiento de su debilidad latente. Se confunde lo que en otros tiempos una abominable proclama nacionalista llama el valor permanente de las obras de arte (su aspecto muerte, formal y autorizado) con los gérmenes ocultos de la supervivencia. La categoría de lo permanente semi apologética desde antiguo, desde el autoelogio de Horacio por un monumento que era más permanente que una roca; era ajena a las obras que no fueron establecidas por la gracia de Augusto en honor a una idea de autenticidad que tiene más de una huella de lo autoritario. «¡También lo bello tiene que morir!”[13]: esto es más verdadero de

13 Friedrich Schiller, “Nänie”, en Gerhard Fricke y Herbert G. Göpfert (eds.), *Sämtliche Werke*,

lo que Schiller creía. Vale no sólo para las obras que son bellas, no solo para las obras que han sido destruidas, olvidadas o que han vuelto a lo jeroglífico, sino para todo lo que está compuesto de belleza y lo que (de acuerdo con una idea habitual) debería ser inmutable, para los constituyentes de la forma. Recordemos la categoría de lo trágico. Esta parece la impronta estética del mal y de la muerte y estar en vigor durante tanto tiempo come éstos. Pero la categoría de lo trágico ya no es posible. Aquello en lo que en otros tiempos la pedantería de los estéticos distinguió celosamente lo trágico respecto de lo triste se convierte en el juicio sobre aquello: la afirmación de la muerte; la idea de que en el crepúsculo de lo finito reluce lo infinito; el sentido del sufrimiento. Las obras de arte negativas sin reservas parodian hoy lo trágico. Antes que trágico, todo arte es triste, sobre todo el que se cree alegre y armonioso. En el concepto de duración estética pervive, como en tantos otros conceptos, la *prima philosophia*, que se refugia en derivados aislados y absolutizados una vez que decayó en tanto que totalidad. Es evidente que la duración que las obras de arte desean también está modelada de acuerdo con la propiedad firme; lo espiritual tiene que ser una propiedad igual que lo material, un crimen del espíritu contra sí mismo del que el espíritu no se puede escapar. En cuanto las obras de arte fetichizan la esperanza de su duración, padecen su enfermedad mortal: la capa de lo inalienable que las recubre es al mismo tiempo la capa que las ahoga. Algunas obras de arte del tipo supremo querrían perderse en el tiempo (por decirlo así) para no convertirse en su presa; en antinomia irresoluble con la obligatoriedad de la objetivación. Ernst Schoen habló una vez de la insuperable *noblesse* de los fuegos artificiales, el único arte que no quiere durar, sino relucir por un instante y explotar. Al final, habría que interpretar de acuerdo con esta idea a las artes del tiempo (el teatro y la música), las cuales no son posibles sin la cosificación, que al mismo tiempo las envilece. Las consideraciones de este tipo parecen superadas a la vista de los medios de la reproducción mecánica; pero el malestar que ellos causan parece ser también el malestar ante el dominio creciente de la durabilidad del arte, que va en paralelo con la decadencia de la duración. Si el arte comprendiera la ilusión de la duración y se librara de ella, si acogiera su propio carácter perecedero por simpatía con lo vivo efímero, esto estaría en consonancia con una concepción de la verdad que no entiende a ésta como abstractamente permanente, sino que adquiere consciencia de su núcleo temporal. Si el arte es secularización de la trascendencia, toma parte en la dialéctica de la Ilustración. El arte se ha enfrentado a esta dialéctica con la concepción estética del antiarte; él arte ya no es pensable sin este momento. Esto no significa sino que el arte tiene que ir más allá de su propio concepto para serle fiel. Pensar en su eliminación le honra porque está a la altura de su pretensión de verdad. Sin embargo, la supervivencia del arte derruido expresa no sólo el

vol. I, Munich, [4]1965, p. 242.

cultural lag, la transformación excesivamente lenta de la superestructura. El arte tiene su fuerza de resistencia en que la realización del materialismo implicaría su propia eliminación, la eliminación del dominio de los intereses materiales. En su debilidad, el arte anticipa un espíritu que sólo entonces se manifestaría. A esto le corresponde una necesidad objetiva, la miseria del mundo, en contra de la necesidad subjetiva (hoy ya sólo ideológica) de arte por parte de los seres humanos; el arte no puede basarse en otra cosa que en esa necesidad objetiva.

Dialéctica de la integración y “punto subjetivo”

Lo que alguna vez funcionó sin más se convierte en una prestación, con lo cual la integración ata las contrafuerzas centrífugas. Como un torbellino, la integración absorbe lo múltiple en que el arte se determinaba. El resto es la unidad abstracta, desprovista del momento antitético mediante el cual ella llega a ser unidad. Cuanto más exitosa es la integración, tanto más se convierte en una marcha en vacío; teleológicame15te tiende al jugueteo infantil. La fortaleza del sujeto estético para integrar lo que atrapa es también su debilidad. El sujeto estético se entrega a una unidad que se le ha vuelto extraña debido a su abstracción y deposita con resignación todas sus esperanzas en la necesidad ciega. Si se puede entender todo el arte moderno como una intervención constante del sujeto que ya no deja imperar sin reflexión al juego tradicional de fuerzas de las obras de arte, a las intervenciones permanentes del yo le corresponde el impulso a su descarga por debilidad, tal como exige el antiquísimo principio mecánico del espíritu burgués de cosificar las prestaciones subjetivas, transferirlas fuera del sujeto (por decirlo así) y malentender estas descargas como garantías de una objetividad incontestable. La técnica, la prolongación del brazo del sujeto, aleja al mismo tiempo de él. La sombra del radicalismo autárquico del arte es la inofensividad del arte; la composición absoluta de colores linda con el papel pintado. El radicalismo estético tiene que pagar por el hecho de que él no cuesta demasiado socialmente en una hora en que los hoteles americanos están repletos de cuadros abstractos *à la maniére de...*: ya ni siquiera es radical. De los peligros del arte moderno, el peor es el de la falta de peligro. Cuanto más expulsó el arte de sí lo dado, tanto más retrocedió a lo que funciona sin pedir un préstamo (por decirlo así) a lo que se le ha vuelto ajeno, al punto de la subjetividad pura: la propia y, por tanto, abstracta. El movimiento hacia allí fue anticipado tempestuosamente por el ala extrema de los expresionistas hasta el dadaísmo. Pero la decadencia del expresionismo no se debió sólo a la carencia de resonancia social: en ese punto no se podía permanecer; la atrofia de lo accesible, la totalidad de los *refus*, termina en algo completamente pobre, en el grito, o en el gesto impotente, literalmente en el *da-da*. El expresionismo se convirtió para sí mismo, igual que para el conformismo, en una broma porque reconoce la imposibilidad de la objetivación artística, que empero es postulada (se quiera o no) por toda manifestación artística; por supuesto, qué otra cosa queda sino gritar. En consecuencia, los dadaístas intentaron dejar de lado este postulado; el programa de sus sucesores surrealistas

renunció al arte sin poder quitárselo de encima. Su verdad era el *Mejor ningún arte que un arte falso*, pero se vengó de ellos la apariencia de la subjetividad existente absolutamente para si, que esta mediada objetivamente sin ser capaz de superar estéticamente la posición del ser-para-si. La extrañeza de lo alienado la expresa solo en el recurso a si misma. La mimesis ata el arte a la experiencia individual, que solo es la experiencia del ser-para-si. Que no se pueda permanecer en este punto no se debe sólo a que ahí la obra de arte pierde la alteridad en que se objetiva el sujeto estético. Es evidente que el concepto de duración, tan ineludible como problemático, es incompatible con la idea del punto en tanto que algo puntual también temporalmente. No solo los expresionistas hicieron concesiones al envejecer y tener que ganarse la vida; no solo los dadaístas se convirtieron o vendieron su alma al partido comunista: artistas de la integridad de Picasso y Schönberg fueron más allá del punto. Sus dificultades se notaban y temían en sus primeros esfuerzos para el llamado *nuevo orden*. Entre tanto, esas dificultades se han desplegado hasta convertirse en una dificultad del arte en tanto que tal. Todo progreso más allá del punto ha sido pagado hasta ahora con un retroceso debido a la equiparación con lo anterior y a la arbitrariedad del orden autoimpuesto. En los últimos años se ha reprochado a Samuel Beckett la repetición de su concepción; el se ha ofrecido de forma provocadora al reproche. Su consciencia allí era correcta, tanto la de la obligación de seguir avanzando como la de la imposibilidad de seguir avanzando. El gesto de quedarse quieto al final de *Esperando a Godot*, la figura fundamental de toda su obra, reacciona con precisión a la situación. Responde con violencia categórica La obra de Beckett es la extrapolación del καιρός negativo. La plenitud del instante se convierte en la repetición sin fin, convergente con la nada. Sus relatos, que sardónicamente él llama novelas, ni ofrecen descripciones objetuales de la realidad social ni son (según un malentendido muy habitual) reducciones a relaciones humanas básicas, al minino de la existencia que permanece *in extremis*. Estas novelas clan con capas fundamentales de la experiencia *hic et nunc* y las detienen en una dinámica paradójica están igualmente marcadas por la perdida de objetividad motivada objetivamente y por su correlato, el empobrecimiento del sujeto. Se pone punto final al montaje y a la documentación, a los intentos de librarse de la ilusión de una subjetividad que confiere sentido. Y cuando la realidad consigue entrar, cuando la realidad parece reprimir lo que en tiempos creaba el sujeto poético, no se esta a gusto con ella. La desproporción de la realidad con el sujeto despotenciado, que la hace completamente inconmensurable con la experiencia, le quita toda realidad. El *surplus* de realidad es su ocaso; al matar al sujeto, se vuelve mortecina; esta transición es lo artístico en el antiarte. Beckett la impulsa hasta la manifiesta nihilización de la realidad. Cuanto más total es la sociedad, cuanto más completamente se contrae en un sistema unánime, tanto más se convierten las

obras que almacenan la experiencia de ese proceso en lo otro de la sociedad. Si se emplea todo lo laxamente posible el concepto de abstracción, este indica la retirada del mundo de los objetos justamente allí donde no queda nada más que su *caput mortuum*. El arte moderno es tan abstracto como han llegado a serlo en verdad las relaciones entre los seres humanos. Las categorías de lo realista y de lo simbólico han quedado igualmente fuera de circulación. Como el hechizo de la realidad exterior sobre los sujetos y sus formas de reacción se ha vuelto absoluto, la obra de arte ya solo se le puede oponer equiparándose a el. Pero en el punto cero en que la prosa de Beckett funciona, como las fuerzas en lo infinitamente pequeñas de la física, surge un segundo mundo de imágenes tan triste como rico, un concentrado de experiencias históricas que en su inmediatez no alcanzan a lo decisivo, al vaciamiento del sujeto y de la realidad. Lo gastado y dañado de ese mundo de imágenes es la impronta, el negativo del mundo administrado. En este sentido, Beckett es realista. Incluso en lo que circula vagamente bajo el nombre de pintura abstracta sobrevive algo de la tradición que esa pintura elimina; cabe suponer que se refiere a lo que ya se percibe en la pintura tradicional si se miran sus productos coma imágenes, no como copias de algo. El arte ejecuta el ocaso de la concreción al que no desmiente la realidad, pues en ella lo concreto ya sólo es una mascara de lo abstracto, lo individual ya solo es el ejemplar que representa a la generalidad y que nos engaña sobre ella, idéntico a la ubicuidad del monopolio. Esto hace que el ataque se dirija contra todo el arte heredado. No hay más que alargar un poco las lineas de la empiria para ver que lo concreto no existe para nada mejor que para que cualquier cosa que se distinga pueda ser identificada, conservada y comprada. La experiencia ya no da más de si; no hay experiencia, ni siquiera la sustraída inmediatamente al comercio, que no haya sido corroída. Lo que sucede en el núcleo de la economía (la concentración y centralización que reúne lo disperso y permite existencias independientes sólo para la estadística profesional) se introduce hasta en las fibras espirituales más finas, a menudo sin que se perciban las mediaciones. La personalización mendaz en la política, el bulo del ser humano en la inhumanidad, son adecuados a la pseudoindividualización objetiva; pero como el arte no puede ser sin individuación, esto se convierte en su carga insoportable. Se habla de la misma circunstancia de otra manera al indicar que la situación actual del arte es hostil a lo que la jerga de la autenticidad llama mensaje. La efectista pregunta de la dramaturgia de la República Democrática Alemana «¿Qué quiere decir el autor?» basta para asustar a tos autores dominados, pero fracasa ante las obras de Brecht, cuyo programa era al fin y al cabo poner en movimiento procesos de pensamiento, no comunicar eslóganes; de lo contrario, no se podría hablar de teatro dialéctico. Los intentos de Brecht de eliminar los matices subjetivos mediante una objetividad dura también conceptualmente son recursos artísticos, en sus mejores trabajos un principio de

estilización, nada de *fabula docet*; es difícil averiguar qué quiere decir el autor en *Galilei* o en *El hombre bueno de Sezuan*, por no hablar de la objetividad de las obras que no coinciden con la intención subjetiva. La alergia a los valores de expresión, la preferencia de Brecht por una cualidad que impresionaba a su malentendido de los enunciados protocolares de los positivistas, también es una figura de la expresión, que habla sólo como negación determinada de la expresión. Igual que el arre ya no puede ser el lenguaje del sentimiento puro (nunca lo fue) ni el lenguaje del alma que se afirma, tampoco puede ir buscando lo que puede conseguir el conocimiento del estilo habitual, por ejemplo como reportaje social, como anticipo de la investigación a desarrollar de manera empírica. El espacio que les queda a las obras de arte entre la barbarie discursiva y el eufemismo poético apenas es más grande que el punto de indiferencia en que Beckett se ha metido.

Lo nuevo, la utopía, la negatividad

La relación con lo nuevo tiene su modelo en el niño que busca en el piano un acorde nunca escuchado, intacto. Pero el acorde ya existía; las posibilidades de combinación son limitadas; propiamente, todo está ya en el teclado. Lo nuevo es el anhelo de lo nuevo, pero apenas lo nuevo mismo: de esto adolece todo lo nuevo. Lo que se siente a sí mismo como utopía es algo negativo frente a lo existente, y está sometido a lo existente. De las antinomias de hoy, es central la de que el arre tiene que ser y quiere ser utopía, y tanto más decididamente cuanto más el nexo funcional real obstaculiza la utopía; pero que no debe ser utopía si no quiere traicionar a la utopía en la apariencia y el consuelo. Si se cumpliera la utopía del arte, habría llegado el final temporal del arte. Hegel fue el primero en darse cuenta de que esto está incluido en su concepto. Que no se cumpliera la profecía de Hegel tiene su fundamento paradójico en Su optimismo histórico. Hegel traicionó a la utopía al construir lo existente como si fuera la utopía, la idea absoluta. Contra la doctrina hegeliana de que el espíritu del mundo está más allá de la figura del arte se afirma su otra doctrina que sitúa al arte en la existencia contradictoria que pervive contra toda filosofía afirmativa. Esto lo demuestra la arquitectura: si ella quisiera, por hastío ante las formas funcionales y su acomodación total, entregarse a la fantasía desenfrenada, caería de inmediato en lo *kitsch*. Igual que la teoría, el arte tampoco es capaz de concretar la utopía; ni siquiera negativamente. En tanto que criptograma, lo nuevo es la imagen del ocaso; sólo mediante su negatividad absoluta, el arte dice lo indecible, la utopía. En esa imagen se reúnen todos los estigmas de lo repugnante y abominable en el arte moderno. Mediante la renuncia irrevocable a la apariencia de reconciliación, el arte moderno se aferra a ésta en medio de lo irreconciliado, consciencia correcta de una época en que la posibilidad real de la utopía (que, de acuerdo con la situación de las fuerzas productivas, la Tierra podría ser el paraíso aquí y ahora, inmediatamente) se une en una cumbre extrema con la posibilidad de la catástrofe total. En la imagen de la catástrofe (que no es una copia, sino las claves de su potencial) reaparece el rasgo mágico de los tiempos más remotos del arte bajo el hechizo total; como si el arte quisiera evitar la catástrofe conjurando su imagen. El tabú sobre el *telos* histórico es la única legitimación de aquello mediante lo cual lo nuevo se compromete en la política y en la práctica, de su aparición como fin en sí mismo.

Arte moderno y producción industrial

La punta que el arte vuelve contra la sociedad es, a su vez, algo social, contrapresión contra la gravosa presión del *social body*; igual que el progreso intraestético, que es un progreso de las fuerzas productivas (sobre todo de la técnica), está hermanado con el progreso de las fuerzas productivas extra-estéticas. A veces, las fuerzas productivas desencadenadas estéticamente suplen a ese desencadenamiento real que las relaciones productivas impiden. Las obras de arte organizadas por el sujeto consiguen, *tan bien que mal*, lo que la sociedad organizada sin sujeto no consiente; la propia planificación urbana renquea necesariamente detrás de la planificación de una figura grande y libre de toda finalidad. No hay que pensar de una manera absoluta el antagonismo en el concepto de técnica, que por una parte está determinada intraestéticamente y por otra parte está desarrollada fuera de las obras de arte. Este antagonismo surgió históricamente y puede desaparecer. Hoy ya se puede producir artísticamente (en la electrónica) a partir de la constitución especifica de medios de procedencia extra-artística. Es evidente el salto cualitativo entre la mano que dibuja un animal en la pared de una cueva y la cámara que permite presentar copias al mismo tiempo en innumerables lugares. Pero la objetivación del dibujo en las cavernas frente a lo visto inmediatamente contiene ya el potencial del procedimiento técnico que separa lo visto del acto subjetivo de ver. Toda obra, en tanto que pensada para muchos, ya es desde el punto de vista de la idea su propia reproducción. Que en la dicotomía de la obra de arte con aura y la obra de arte tecnológica Benjamin reprimiera este momento de unidad en favor de la diferencia podría ser la critica dialéctica a su teoría. Ciertamente, el concepto de lo moderno se remonta cronológicamente mucho más atrás de la modernidad en tanto que categoría de la filosofía de la historia; pero la modernidad no es cronológica, sino el postulado de Rimbaud de un arte de la consciencia más avanzada en el que los procedimientos más avanzados y diferenciados se impregnan de las experiencias más avanzadas y diferenciadas. En unto que sociales, éstas son criticas. Esta modernidad tiene que mostrarse a la altura del capitalismo, no tiene simplemente que tratarlo. Su propio modo de comportarse y su lenguaje formal tienen que reaccionar espontáneamente a la situación objetiva; que una reacción espontánea sea una norma es una paradoja perenne del arte. Como nada puede eludir la experiencia de la situación, no cuenta nada lo que se comporta como si se escapara a día En muchas obras autenticas de la modernidad,

la capa industrial de material es evitada estrictamente por desconfianza frente al arte maquinal en tanto que pseudomorfosis, pero se hace valer negada mediante la reducción de lo tolerado y la construcción agudizada; por ejemplo, en Klee. En este aspecto de la modernidad no ha cambiado nada, igual que en el hecho de que el proceso vital de los seres humanos esta determinado por la industrialización; esto confiere de momento al concepto estético de modernidad su extraña invariancia. Por supuesto, esta concede a la dinámica histórica no menos espacio que el modo industrial de producción, que durante los últimos cien años ha cambiado desde el tipo de la fábrica del siglo XIX, pasando por la producción masiva hasta la automatización. El momento de contenido de la modernidad artística extrae su fuerza del hecho de que los procedimientos de producción material y de su organización más avanzados en cada época no se limitan al ámbito en el que surgen inmediatamente. De una manera que la sociología todavía no ha analizado en serio, irradian desde ahí hacia ámbitos de la vida muy lejanos, penetrando en la zona de la experiencia subjetiva, la cual no se da cuenta y protege sus reservas. Es moderno el arte que, de acuerdo con su modo de experiencia y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe lo que la industrialización ha creado bajo las relaciones de producción dominantes. Esto incluye un canon negativo, prohibiciones de aquello de lo que esa modernidad reniega en la experiencia y en la técnica; y esa negación determinada ya es casi un canon de lo que hay que hacer. Que esa modernidad sea más que un vago espíritu del tiempo o un versado estar a la última se debe al desencadenamiento de las fuerzas productivas. Este esta determinado tanto socialmente por el conflicto con las relaciones de producción como intraestéticamente en tanto que exclusión de lo gastado y de los procedimientos superados. Más bien, la modernidad siempre se opondrá al espíritu de la época dominante, como tiene que hacer hoy; la modernidad artística radical le parece a los consumidores decididos de la cultura anticuadamente seria y, por tanto, disparatada. En ningún lugar se expresa tan enfáticamente la esencia histórica de todo arte como en la irresistibilidad cualitativa de la modernidad; pensar en las invenciones en la producción material no es una mera asociación. Las obras de arte significativas aniquilan tendencialmente todo lo que en su tiempo no alcanza su estándar. De ahí que el rencor sea una de las razones por las que tantas personas cultas se cierran a la modernidad radical; la fuerza histórica asesina de la modernidad es equiparada a la desintegración de aquello a lo que los propietarios de la cultura se aferran desesperadamente. Al contrario de lo que dice el tópico, la modernidad no corre peligro allí donde (de acuerdo con esa fraseología) va demasiado lejos, sino donde no ha ido suficientemente lejos, donde debido a su inconsecuencia las obras cojean. Sólo las obras que se arriesgan tienen la oportunidad de pervivir, si es que esa oportunidad existe, pero no las obras que por miedo a lo efímero se aferran al

pasado. Los renacimientos de la modernidad moderada impulsados por la consciencia restaurativa y por sus interesados fracasan hasta en los ojos y en los oídos de un público nada avanzado.

Racionalidad estética y crítica

Del concepto material de modernidad se sigue el uso consciente de sus medios contra la ilusión de la esencia orgánica del arte. También ahí convergen la producción material y la producción artística. La obligación de ir a lo extremo es la obligatoriedad de esa racionalidad en relación con el material, no la obligatoriedad de una carrera pseudo científica con la racionalización del mundo desencantado. Ella separa categóricamente lo materialmente moderno respecto del tradicionalismo. La racionalidad estética exige que todo medio artístico esté todo lo determinado que sea posible en sí y de acuerdo con su función para hacer desde sí mismo aquello de lo que ya no lo exime ningún medio tradicional. El extremo lo exige la tecnología artística, no simplemente lo desea una mentalidad rebelde. La modernidad moderada es en sí contradictoria porque frena la racionalidad estética. Que cada momento de una obra haga lo que tiene que hacer coincide inmediatamente con la modernidad en tanto que desiderátum: lo moderado se sustrae a esto porque recibe sus medios de una tradición presente o fingida a la que atribuye una fuerza que ya no posee. El hecho de que los modernos moderados apelen a su honradez, que los protege de seguir a la moda, es deshonesto a la vista de las facilidades de que disfrutan. La pretendida inmediatez de su comportamiento artístico está completamente mediada. La situación socialmente más avanzada de las fuerzas productivas, una de las cuales es la consciencia, es en el interior de las mónadas estéticas la situación del problema. Las obras de arte muestran en su propia figura dónde hay que buscar la respuesta a esto, que no son capaces de dar por sí mismas, sin intromisión; ésta es la única tradición legítima en el arte. Toda obra significativa deja huellas en su material y en su técnica; seguirlas es la vocación de lo moderno en tanto que lo oportuno, no: husmear qué hay en el aire. Esto se concreta mediante el momento crítico. Las huellas en el material y en los procedimientos a las que se adhiere toda obra cualitativamente nueva son cicatrices, los lugares en que fracasaron las obras precedentes. Al sufrir ahí, la nueva obra se dirige contra las que dejaron las huellas; lo que el historicismo trata como el problema de las generaciones en el arte se deriva de esto, no del cambio del sentimiento de vida meramente subjetivo ni del cambio de los estilos establecidos. El *agón* de la tragedia griega todavía no ha admitido esto; el panteón de la cultura neutralizada será el primero en engañar sobre ello. El contenido de verdad de las obras de arte está fusionado con su contenido crítico. Por eso también se critican mutuamente. Esto, y no la

continuidad histórica de sus dependencias, une a las obras de arte entre sí; «una obra de arte es la enemiga mortal de otra»; la unidad de la historia del arte es la figura dialéctica de la negación determinada. Y no de otra manera sirve a su idea de reconciliación. Cómo los artistas de un género se dan cuenta de que trabajan en común sin saberlo, con independencia casi de sus productos, da una idea (aunque débil e impura) de esa unidad dialéctica.

Canon de las prohibiciones

Mientras que en la realidad no sucede que la negación de lo negativo sea una posición, en el ámbito estético no carece de toda verdad que en el proceso subjetivo de producción artística la fuerza de la negación inmanente no está encadenada como fuera. Artistas de gran sensibilidad del gusto, como Stravinsky y Brecht, maltrataron al gusto por amor al gusto; la dialéctica lo ha atrapado; el gusto va más allá de sí mismo, y esto es su verdad. Mediante momentos estéticos por debajo de la fachada, algunas obras de arte realistas del siglo XIX se revelaron más sustanciales que las que honraban al ideal de pureza del arte; Baudelaire ensalzó a Manet y tomó partido por Flaubert. Desde el punto de vista de la pintura pura, Manet es incomparablemente superior a Puvis de Chavannes; ponerlos en la misma balanza resulta cómico. El error del esteticismo era estético: confundió el concepto de sí mismo que dirige a un arte con lo realizado. En el canon de las prohibiciones se sedimentan las idiosincrasias de los artistas, pero éstas son obligatorias objetivamente; ahí, lo particular es literalmente lo general. Pues el comportamiento idiosincrásico, que al principio es inconsciente y apenas transparente teóricamente a sí mismo, es el sedimento de las maneras colectivas de reaccionar. *Kitsch* es un concepto idiosincrásico, y tan vinculante que no se puede definir. Que hoy el arte tenga que reflexionar significa que tiene que volverse consciente de sus idiosincrasias, articularlas. Como consecuencia de esto, el arte se aproxima a la alergia a si mismo; ejemplo supremo de la negación determinada, el arte es su propia negación determinada. En las correspondencias con lo pasado, lo que reaparece se vuelve cualitativamente diferente. Las deformaciones de las figuras y de los rostros humanos en la escultura y en la pintura modernas recuerdan a primera vista a obras arcaicas en las que, o no se pretendía, o no se podía realizar con la técnica disponible la copia de seres humanos en figuras cultuales. Pero hay una diferencia muy grande entre que el arte niegue la copia una vez que es dueño del nivel de experiencia de la copia o que, como sugiere la palabra deformación, este más de la categoría de la copia; esta diferencia le pesa a la estética más que la reminiscencia. Es difícil de imaginar que el arte, una vez que ha experimentado la heteronomía de lo copiable, olvide esto y vuelva a lo negado con determinación y motivación. Por supuesto, no hay que hipostasiar las prohibiciones que han surgido históricamente; de lo contrario, provocan el truco (muy querido en la modernidad de tipo Cocteau) de sacar de la manga lo prohibido temporalmente, presentarlo como si fuera fresco y

recrearse en la vulneración del tabú moderno como algo moderno; de este modo, la modernidad se convierte en reacción. Lo que vuelve son problemas, no categorías y soluciones preproblemáticas. Según una fuente fiable, Schönberg dijo en sus últimos años que la armonía no estaba en discusión. No estaba profetizando que algún día se podría volver a operar con los trítonos que el había relegado mediante la ampliación del material a casos especiales. Pero si que está abierta la cuestión de la dimensión de lo simultáneo en la música en conjunto, que había sido degradada a un mero resultado, a algo irrelevante, virtualmente casual; se sustrajo a la música una de sus dimensiones, la expresiva dimensión de la armonía, y esta fue una de las razones por las que se empobreció el material enormemente enriquecido. No hay que restituir ni los trítonos ni otros acordes del repertorio tonal; pero es pensable que, Si alguna vez vuelven a agitarse fuerzas cualitativas contra la cuantificación total de la música, la dimensión vertical vuelva a .estar en discusión y las armonías vuelvan a ser escuchadas y adquieran una valencia especifica. Se puede predecir algo análogo sobre el contrapunto, que también ha desaparecido en la integración ciega. Por supuesto, no se puede negar la posibilidad de un abuso reaccionario; la armonía redescubierta, del tipo que sea, es favorable a las tendencias armonizadoras; es fácil imaginarse cómo el deseo no menos fundamentado de reconstrucción de las lineas monódicas puede acabar en la falsa resurrección de la melodía, que los enemigos de la música moderna echan en falta dolorosamente. Las prohibiciones son delicadas y estrictas. La tesis de que la homeostasis solo es sólida como resultante de un juego de fuerzas, no corno buena proporción sin tensiones, implica la acercada prohibición de los fenómenos estéticos que Bloch llama «alfombras» en *El espíritu de la utopía*, y la prohibición se extiende retrospectivamente, corno si fuera invariante. Pero la necesidad de homeostasis sigue operando incluso en tanto que evitada, negada. A veces, el arte no dirime los antagonismos, sino que expresa tensiones formidables mediante una distancia extrema a esos antagonismos. Las normas estéticas, por más grande que pueda ser su fuerza histórica, quedan por detrás de la vida concreta de las obras de arte; sin embargo, participan en sus campos magnéticos. Contra esto no ayuda pegar exteriormente a las normas un índice temporal; la dialéctica de las obras de arte tiene lugar entre esas normas, especialmente las más avanzadas, y su figura especifica.

Experimento (II); seriedad e irresponsabilidad

La necesidad de correr riesgos se actualiza en lo experimental, cuya esencia es un consciente manejo de los materiales en contra de la idea de un proceso organizado inconscientemente, idea que ha llegado al arte desde la ciencia. Actualmente la cultura oficial deja libres algunos espacios especiales para eso que desconfiadamente llama experimento y espera que fracase. Con ello lo neutraliza. Realmente apenas es posible un arte que no experimente. Tan crasa ha llegado a ser la desproporción entre la cultura establecida y el estado de las fuerzas de producción: lo que es en sí perfectamente consecuente aparece socialmente como un cambio hacia el futuro del que se puede prescindir, y el arte, como vagabundo social, no está seguro ni de su propia coherencia. El experimento por lo general, como exploración de posibilidades, cristaliza en determinados tipos y especies, y rebaja la ora concreta hasta convertirla en un caso escolar: éste es uno de los motivos de la vejez del arte nuevo. Medios y objetivos estéticos no pueden separarse; pero los experimentos, por su mismo concepto casi sólo interesado en los medios, hacen esperar en vano la aparición de los objetivos. Además en los últimos decenios el concepto de experimento ha sido equívoco. Todavía en 1930 designaba el intento filtrado por la conciencia crítica en oposición a la repetición irreflexiva. Después se han añadido la idea de que las obras de arte deben tener unos rasgos no previstos en su proceso de producción, que el artista debe ser sorprendido por sus propias obras. Así el arte se hace consciente de un factor siempre presente, subrayado por Mallarmé. La imaginación del artista casi nunca ha podido concebir lo que va a producir. Las artes combinatorias del *ars nova* y después los holandeses introdujeron en la música del final de la Edad Media unos resultados que debieron sobrepasar la idea subjetiva de los mismos compositores. Una combinatoria musical que los artistas consideraron extraña y se negaron a asociarla con su imaginación subjetiva fue, sin embargo, esencial para el desarrollo de las técnicas artísticas. Con esto crece el riesgo de que los resultados fracasen ante una imaginación inadecuada o débil. El riesgo es la regresión estética. Sólo se levanta el espíritu estético sobre lo meramente existente cuando no capitula ante la pura facticidad de los materiales y de las maneras de proceder. Desde que el sujeto se ha emancipado, ya no puede prescindir de la mediación de la obra de arte a través de él, sin volver a caer en un mal cosismo. Ya lo reconocieron los teóricos de la música del siglo XI. Si no fuera así, se podría entonces negar tozudamente que los elementos no imaginados, "sorprendentes",

de algún arte moderno, de la *action painting* o de la aleatoriedad, tuviesen una producción productiva. Podría entonces diluirse la contradicción entre el hecho de que la imaginación tiene una esquina de indeterminación y que, a la vez, esta esquina no está desligada de la imaginación. Mientras Richard Strauss escribía piezas bastante complejas, el virtuoso no podía representarse exactamente cada sonido, cada tonalidad, cada conexión; es conocido el hecho de que compositores dotados del mejor oído quedan siempre sorprendidos cuando escuchan realmente a su propia orquesta. Esta indeterminación, incuso la incapacidad del oído de diferenciar cada tono o aun de imaginárselo, como ha subrayado Stockhausen, pertenece sin embargo al terreno de lo determinado como uno de uno de sus componentes, aunque no como totalidad. Dicho en argot musical: hay que saber exactamente si algo "suena", pero sólo en los casos extremos se sabe cómo "suena". Siempre hay lugar para las sorpresas, para las deseadas y para las que hay que corregir; algo que apareció tan pronto como *l'imprévu* de Berlioz, no fue sólo para los oyentes objetivamente imprevisto, sino también previsible. Hay que atender siempre en los experimentos al momento de la lejanía del yo, pero también hay que dominarlo subjetivamente; pues sólo tras ser dominado es causa de liberación. El verdadero riego de las obras de arte no es su calidad de contingentes, sino el que cada una de ellas tenga que seguir tras el espejismo de su objetividad inmanente, sin tener garantías de que las fuerzas productivas, el espíritu del artista y sus maneras de actuar estén a la altura de esa objetividad. Si existiera esa garantía, quedaría excluido lo nuevo, que colabora por su parte con la objetividad y la exactitud de las obras. Lo que podemos llamar, sin contagio idealista, la serenidad en el arte, es el *pathos* de la objetividad, que está ante los ojos del artista contingente, contingencia que es mucho más que su necesaria limitación histórica. El riesgo de las obras de arte es parte de ello, es imagen de la muerte en el ámbito estético. Pero esa seriedad se relativiza por el hecho de que las obras de arte son autónomas respecto de ese sufrimiento simbolizado en la misma autonomía y del que ella recibe su seriedad. Sólo que a la vez que eco del sufrimiento, la autonomía lo disminuye; la forma, instrumento de la seriedad, lo es también de la neutralización del sufrimiento. Por esto llega a un estado de perplejidad invisible. La exigencia de una completa responsabilidad aumenta el peso de la culpa de los artistas; por esto hay que hacerle el contrapunto con la tendencia hacia la irresponsabilidad. Esta nos está recordando esos ingredientes lúdicos sin los que el arte no puede ser pesado, como tampoco la teoría. El arte, en cuanto juego, trata de expiar su propio resplandor. Su irresponsabilidad está en el deslumbramiento que produce, está en el *spleen*; sin ellos, el arte no es absolutamente nada. Un arte ejecutado con absoluta responsabilidad termina por hacerse estéril; las obras de arte realizadas con absoluta consecuencia raramente carecen de ese soplo de esterilidad. Pero una absoluta irresponsabilidad las

convierte en bromas y la síntesis viene por el camino del concepto adecuado. La relación con la antigua dignidad del arte, con eso que Hölderlin llamó «la profunda y seria genialidad»[14], se ha vuelto ambivalente. El arte conserva esta dignidad respecto a la industria de la cultura; dos compases de un cuarteto de Beethoven están revestidos de ella aun oídos en la radio entre el turbio torrente de las canciones ligeras. Pero un arte moderno que se comportase con esa dignidad se convertiría sin remedio en ideológico. Tendría que darse tono, afectar gravedad, tendría que cambiarse en otra cosa de lo que es para poder sugerir dignidad. Su propia seriedad le obliga a renunciar a esa pretensión, comprometida ya sin remedio desde la religión artística de Wagner. Un tono festivo haría irrisorias las obras de arte lo mismo que una actitud de gloria y de poder. El arte no es pensable sin esa fuerza subjetiva que tiende a plasmarse en formas, pero no tienen nada que ver con esa actitud de fuerza que hay en la expresión de algunas obras. Y aun la fuerza subjetiva, desmesurada, sería un precio demasiado caro. El arte participa de la debilidad lo mismo que de la fuerza. En la obra de arte, el abandono sin escrúpulos de la dignidad puede ser un instrumento de su robustez. ¡Cuanta fuerza tuvo que tener el rico y brillantísimo hijo de burgueses Verlaine para dejarse llevar y corromperse de tal manera que se convirtiera en vacilante instrumento de su propia poesía! Pedirle cuentas de su debilidad, como hizo Stefan Zweig, no sólo resulta irrelevante, sino que ciega para ver las variedades de su fecundidad productiva: sin sus debilidades, las obras de Verlaine, lejos de ser hermosísimas, habrían tenido la misma pobreza que aquellas otras que él, una vez fracasado, andaba vendiendo.

14 Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*. (Kleine Stuttgarter Ausgabe), vol. 2: *Gedichte nach 1800*, ed. de F. Beißner, Stuttgart 1953, p. 3 («Gesang des Deutschen»).

El ideal de lo negro

Para subsistir en medio de lo más extremo y tenebroso de la realidad, las obras de arte que no quieran venderse como consuelo, tienen que igualarse a esa realidad. Arte radical significa hoy tanto como arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el negro. Mucho de la producción contemporánea se descalifica por no tomar nota de ello, alegrándose infantilmente con colores. El ideal de lo negro es en su contenido uno de los más poderosos impulsos de la abstracción. Tal vez los jugueteos tonales y coloristas sean realmente la reacción ante el empobrecimiento que este ideal lleva consigo; tal vez el arte pueda llegar a dejar sin efecto esa prohibición sin traicionarse, tal como Brecht pudo haberlo sentido cuando escribió estos versos: «¡Qué tiempos son éstos, donde / hablar de los árboles es casi delito / porque ello es callar muchos horrores!»[15]. El arte denuncia la pobreza superflua haciéndose voluntariamente pobre, pero también denuncia el ascetismo y no puede aceptarlo sin más como norma propia. En el empobrecimiento de los medios, propio del ideal de lo negro (incluso del de la objetividad), también empobrece lo poético, lo pictórico, lo musical; las artes más progresistas lo inervan hasta el borde del silencio. Naturalmente que sólo al ingenuo le parece posible que el mundo, que según el verso de Baudelaire[16] ha perdido su aroma y sus colores, los recupere gracias al arte. Esto sacude además la posibilidad misma del arte, sin dejarle hundir del todo sin embargo. Por cierto, ya en el romanticismo temprano un artista como Schubert, luego tan aprovechado por la afirmatividad, se preguntaba si existe en definitiva una música alegre. La injusticia que comete todo arte placentero, especialmente el de puro entretenimiento, es a los muertos, al dolor acumulado y sin palabra. Sin embargo, el arte de lo negro tiene rasgos que, si fueran su resultado final, confirmarían la desesperación histórica; en tanto que pueden ser diferentes, también pueden ser efímeros. El postulado de la oscuridad, tal como los surrealistas lo elevaron a programa en el humor negro, es difamado como perversión por el hedonismo estético que ha sobrevivido a las catástrofes: que los momentos más tenebrosos del arte deben proporcionar placer coincide con que el arte y una recta conciencia de su felicidad es lo único que tiene capacidad de resistencia. Esta felicidad

---

15 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M. 1967, vol. 9, p. 723 («An die Nachgeborenen»).

16 Cf. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, de. Le Dantec-Pichois, Paris 1961, p. 72: «Le Printemps adorable ha perdu son odeur!».

resplandece en la manifestación sensible. En las buenas obras de arte, su espíritu se comunica aun en los rasgos más débiles, y por así decir las salva sensorialmente, desde Baudelaire lo tenebroso, como antítesis del engaño, sacude sensorialmente la fachada de la cultura. Hay más placer en la disonancia que en la consonancia: esto permite pagar al hedonismo con su misma moneda. Lo cortante, agudizado dinámicamente y diferenciado en sí mismo y de la univocidad de lo afirmativo, se convierte en estímulo; y este estímulo, casi tanto como el horror ante la estupidez afirmativa, es quien conduce el arte nuevo a una tierra de nadie, sucedáneo de una tierra habitable. En el *Pierrot Lunaire* de Schönberg, donde se unen en forma cristalina esencia imaginaria y totalidad de la disonancia, se ha realizado por primera vez este aspecto de lo moderno. La negación puede convertirse en placer, no en positividad.

Relación con la tradición

El ante autentico del pasado, que hoy tiene que ocultarse, no queda así sentenciado. Las grandes obras esperan. Algo de su contenido de verdad no desaparece con el sentido metafísico, ya que no se deja comprometer; es aquello mediante lo cual siguen hablando. Una humanidad liberada debería recibir, expiada, la herencia de su pasado. Lo que alguna vez fue verdadero en una obra de arte y ha quedado desmentido por el curso de la historia podrá volverse a abrir cuando hayan cambiado las condiciones por las que esa verdad tuvo que ser suspendida: tan profundamente están ligados en la estética el contenido de verdad y la historia. La realidad reconciliada y la verdad restablecida de lo pasado podrían converger. Lo que aún es experimentable en el arte pasado y alcanzable por la interpretación es como una señal hacia ese estado. Nada garantiza que se honre realmente al arte pasado. La tradición no hay que negarla abstractamente, sino que hay que criticada sin ingenuidad de acuerdo con el estado actual: así constituye lo presente a lo pasado. Nada hay que aceptarlo simplemente porque está presente yen otros tiempos fue importante; nada está despachado porque haya pasado; por sí mismo, el tiempo no es un criterio. Buena parte de lo pasado se revela insuficiente de una manera inmanente sin que las obras afectadas lo hubieran sido en su momento y para la consciencia de su propia época. Los defectos son desenmascarados por el paso del tiempo, pero son defectos de la cualidad objetiva, no de] gusto cambiante. - Sólo lo más avanzado en su época tiene una oportunidad contra la decadencia en el tiempo. Sin embargo, en la pervivencia de las obras se manifiestan diferencias cualitativas que no coinciden en absoluto con el grado de modernidad de su época. En el secreto *bellum omnium contra omnes* que llena la historia del arte, lo moderno más antiguo puede vencer a lo moderno más reciente. No es que un día lo *par ordre du jour* pasado de moda se pueda acreditar como más duradero y sólido que lo avanzado. La esperanza en renacimientos de los Pfitzner y Sibelius, de los Carossa o Hans Thoma, dice más sobre quienes albergan esas esperanzas que sobre la estabilidad de esa alma. Por supuesto, las obras pueden actualizarse mediante el despliegue histórico, mediante la correspondencia con algo posterior: nombres como Gesualdo da Venosa, El Greco, Turner, Büchner son ejemplos bien conocidos, no redescubiertos por casualidad tras la quiebra de la tradición continuada. Incluso obras que técnicamente aún no habían alcanzado el estándar de su época, como las primeras sinfonías de Mahler, se comunican con lo posterior en virtud

precisamente de lo que las separaba de su tiempo. Lo más avanzado de la música de Mahler está al mismo tiempo en el *refus* torpe y fundamentado de la embriaguez sonora neorromántica, pero el *refus* era escandaloso, tan moderno tal vez como las simplificaciones de Van Gogh y de los *fauvistas* frente al impresionismo.

La subjetividad y lo colectivo

Aunque el arte no es una copia del sujeto, aunque Hegel tiene razón en su crítica de la frase hecha de que el artista tiene que ser más que su obra (no pocas veces es menos, la cáscara vacía de lo que el artista objetiva en la cosa), es verdad que una obra de arte no se puede conseguir de otra manera que si el sujeto la llena desde sí mismo. No es asunto del sujeto, en tanto que órganon del arte, superar el aislamiento que se le impone, que no procede de la mentalidad ni de una consciencia casual. Mediante esta situación, el arte se ve obligado (en tanto que algo espiritual) a una mediación subjetiva en su constitución objetiva. La misma participación subjetiva en la obra de arte Forma parte de la objetividad. Ciertamente, el indispensable momento mimético del arte es, por cuanto respecta a su sustancia, algo general, pero no se puede obtener de otra manera que mediante lo indisolublemente idiosincrásico de los sujetos individuales. Si el arte es en su interior un comportamiento, no se puede separar de la expresión, que no es posible sin Sujeto. La transición a lo general conocido discursivamente, mediante la cual los sujetos individuales que reflexionan políticamente esperan escaparse a su atomización e impotencia, es estéticamente una deserción a la heteronomía. Si la obra va más allá de la contingencia del artista, éste tiene que pagar por esto el precio de no poder elevarse (a diferencia de quien piensa discursivamente) por encima de sí mismo y del límite puesto objetivamente. Si cambiara la estructura atomística de la sociedad, el arte no tendría que sacrificar su idea social (cómo es posible lo particular) a lo general social: mientras lo particular y lo general diverjan, no hay libertad. Más bien, ésta le procuraría a lo particular ese derecho que estéticamente hoy no se anuncia en otro lugar que en las coacciones idiosincrásicas a las que los artistas tienen que obedecer. Quien, frente a la excesiva presión colectiva, insiste en el paso del arte por el sujeto no tiene por qué pensar bajo un velo subjetivista. En el ser-para-sí estético está incluido el de lo avanzado colectivamente, que se ha escapado al hechizo. Toda idiosincrasia vive, en virtud de su momento mimético preindividual, de fuerzas colectivas inconscientes de sí mismas. Que éstas no conduzcan a la regresión es responsabilidad de la reflexión crítica del sujeto aislado. El pensamiento social sobre la estética suele desatender el concepto de fuerza productiva. Esta fuerza, adentrada en los procesos tecnológicos, es el sujeto, que se ha convertido en tecnología. Las producciones que lo dejan de lado, que (por decirlo así) quieren independizarse técnicamente, tienen que corregirse en el sujeto.

Solipsismo, tabú mimético, mayoría de edad

La rebelión del arte contra su espiritualización falsa (intencional), por ejemplo la rebelión de Wedekind en el programa de un arte corporal, es una rebelión del espíritu que no niega siempre, pero sí se niega a sí mismo. Este espíritu está presente en el estado actual de la sociedad solo en virtud del *principium individuationis*. Pues en el arte es pensable la colaboración colectiva, pero no la extinción de la subjetividad que le es inmanente. Para que las cosas cambiaran, la condición sena que la consciencia global de la sociedad alcanzara un estado que ya no le hiciera entrar en conflicto con la consciencia más avanzada, que hoy es la de los individuos. La filosofía burguesa idealista, hasta en sus modificaciones más sutiles, no ha sido capaz de superar el solipsismo mediante la teoría del conocimiento. Para la consciencia burguesa normal, la teoría del conocimiento que le iba bien no tenia consecuencias. El arte le parece necesaria e inmediatamente «intersubjetivo». Hay que dar la vuelta a esta relación entre teoría del conocimiento y arte. Aquella es capaz mediante la autorreflexión crítica de destruir el hechizo solipsista, mientras que el punto de referencia subjetivo del arte sigue siendo realmente la que el solipsismo fingía ser en la realidad. El arte es la verdad de la filosofía de la historia del solipsismo, que en sí es falso. En el arte, no se puede superar mediante la voluntad el estado que la filosofía hipostasía injustamente. La apariencia estética es lo que extraestéticamente el solipsismo confunde con la verdad. Como pasa por alto la diferencia central, el ataque de Lukács al arte moderno radical marra a este por completo. Lo contamina con corrientes filosóficas real o presuntamente solipsistas. Sin embargo, lo mismo es aquí y allá completamente lo contrario. — Un momento critico en el tabú mimético se dirige contra ese calor tibio que hoy la expresión comienza a difundir. Los movimientos de expresión generan un tipo de contacto que place mucho al conformismo. Con esta mentalidad se ha absorbido el *Wozzeck* de Berg y se le ha acusado de reaccionario frente a la escuela de Schönberg, de la que su música no reniega en ningún compás. La paradoja de esta situación se concentra en el prologo de Schönberg a las *Bagatelas para cuarteto de cuerda* de Webern, una obra expresiva al máximo: Schönberg la alaba porque desprecia el calor animal. Entre tanto, ese calor se encuentra hasta en las obras cuyo lenguaje antes lo rechazaba en nombre de la autenticidad de la expresión. El arte riguroso se polariza, por una parte, hacia una expresividad que renuncia a la reconciliación última, que no está suavizada ni consolada, hacia la construcción autónoma, y por

otra parte hacia la inexpresividad de la construcción, que expresa la impotencia creciente de la expresión. La discusión sobre el tabú que grava sobre el sujeto y la expresión afecta a una dialéctica de la mayoría de edad. Su postulado en Kant, el postulado de la emancipación respecto del hechizo infantil, vale para el arte igual que para la razón. La historia de la modernidad es una historia del esfuerzo para alcanzar la mayoría de edad, la aversión organizada y creciente hacia lo pueril del a que por supuesto solo es pueril de acuerdo con la medida de la estrecha racionalidad pragmática. Sin embargo, el arte se rebela contra este tipo de racionalidad que por culpa de la relación fin-medios olvida los fines y fetichiza los medios como fines. Esa irracionalidad en el principio de razón es desenmascarada por la irracionalidad del arte, confesada y al mismo tiempo racional en sus procedimientos. Ella pone en primer plano lo infantil en el ideal del adulto. La minoría de edad a partir de la mayoría de edad es el prototipo del juego.

«Oficio»

En la modernidad, el oficio es completamente diferente de los preceptos artesanales tradicionales. Su concepto designa el conjunto de habilidades mediante las cuales el artista hace justicia a la concepción y corta el cordón umbilical de la tradición Sin embargo, el oficio nunca procede solo de la obra individual. Ningún artista acomete una obra solo con los ojos, con los oídos, con el sentido lingüístico. La realización de lo especifico siempre presupone cualidades adquiridas más allí del dominio de la especificación; solo los *dilettantes* confunden la tabula rasa con la originalidad. Ese conjunto de fuerzas insertadas en la obra de arte, en apariencia algo meramente subjetivo, es la presencia potencial de lo colectivo en la obra, de acuerdo con la medida de las fuerzas productivas disponibles: la mónada lo contiene sin ventanas. Donde más drástico se vuelve esto es en las correcciones criticas del artista. En toda mejora a la que se ve obligado, a menudo en conflicto con lo que él considera la agitación primaria, el artista trabaja como agente de la sociedad, indiferente a la consciencia de esta. El artista encarna las fuerzas productivas sociales sin estar atado necesariamente a las normas dictadas por las relaciones de producción, que el critica mediante la coherencia del oficio. Para muchas de las situaciones con que la obra confronta a su autor, siempre hay disponible una pluralidad de soluciones, pero finita y abarcable. El oficio pone el límite contra la infinitud mala en las obras. El determina como posibilidad concreta de las obras de arte lo que con un concepto de la lógica hegeliana se podría llamar su posibilidad abstracta Por eso, todo artista autentico esta poseído por sus procedimientos técnicos; el fetichismo de los medios también tiene su momento legitimo.

Expresión y construcción

Que el arte no se puede reducir a la polaridad incuestionable de lo mimético y lo constructivo como a una fórmula invariante se conoce en que de lo contrario la obra de arte de rango tendría que buscar el equilibrio entre los dos principios. Pero en la modernidad era fecundo lo que iba a uno de los extremos, no lo que mediaba; quien aspiraba a la vez a las dos cosas, a la síntesis, fue recompensado con un consenso sospechoso. La dialéctica de esos momentos se parece a la dialéctica lógica en que sólo en lo uno se realiza lo otro, no en medio. La construcción no es una corrección ni un afianzamiento objetivante de la expresión, sino que tiene que acomodarse (por decirlo así) a partir de los impulsos miméticos sin planificación; ahí radica la superioridad del *Erwartung* de Schönberg sobre muchas cosas que lo convirtieron en un principio que por su parte era un principio de construcción; en el expresionismo sobreviven, como algo objetivo, las obras que se abstienen de la organización constructiva. A esto le corresponde que ninguna construcción (en tanto que forma vacía de contenido humano) se puede llenar de expresión. Esta la adquieren mediante el frío. Las figuras cubistas de Picasso y aquello en lo que las transformó posteriormente son, gracias al ascetismo contra la expresión, mucho más expresivas que los productos que se dejaron inspirar por el cubismo, pero temían por la expresión y se ablandaron. Esto parece conducir más allá de la disputa sobre el funcionalismo. La crítica de la objetividad en tanto que figura de la consciencia cosificada no puede consentir la negligencia que cree restaurar mediante la reducción de la pretensión constructiva la fantasía libre y, por tanto, el momento de expresión. Hoy, el funcionalismo (que es prototípico en la arquitectura) tendría que llevar tan lejos la construcción que adquiera valor expresivo mediante su renuncia a las formas tradicionales y semitradicionales. La arquitectura grande obtiene su lenguaje sobrefuncional donde a partir de sus fines los muestra mimé- ricamente como su contenido. La *Philharmonie* de Scharoun es bella porque, para crear condiciones espaciales ideales para la música orquestal, se vuelve similar a ella, sin tomar nada prestado de ella. Al expresarse su fin en ella, la *Philharmonie* trasciende la mera finalidad sin que por lo demás esa transición esté garantizada a las formas finales. El veredicto de la Nueva Objetividad sobre la expresión y la mímesis como algo ornamental y superfluo, como un ingrediente subjetivo y no obligatorio, sólo vale en la medida en que la construcción está mezclada con la expresión; no para obras de expresión absoluta. La expresión absoluta sería objetiva, la cosa misma. El

fenómeno aura que Benjamin describió con negación ansiosa se ha convertirlo en algo malo donde se afirma y de este modo finge, donde los productos que por la producción y la reproducción se oponen al *hic et nunc* buscan la apariencia de ese *hic et nunc*, como el cine comercial. Por supuesto, esto también daña a lo producido individualmente si conserva el aura, prepara lo particular y ayuda a la ideología que se porta bien con lo bien individualizado que aún hay en el mundo administrado. Por otra parte, la teoría del aura se presta al abuso si es empleada de manera no dialéctica. Con ella, esa desartización del arte se puede convertir en un lema que se abre camino en la era de la reproductibilidad técnica. No sólo el aquí y ahora de la obra de arte es, de acuerdo con la tesis de Benjamin, su aura, sino lo que en ella va más allá de lo dado, su contenido; no se puede eliminarlo y querer el arte. También las obras desencantadas son más de lo que en ellas es simplemente el caso. El «valor de exposición» que tiene que sustituir ahí al «valor de culto» del aura es una *imago* del proceso de intercambio. El arte que se entrega al valor de exposición obedece a ese proceso, de una manera similar a como las categorías del realismo socialista se acomodan al *statu quo* de la industria cultural. La negación del equilibrio en las obras de arte se convierte en la crítica de la idea de su coherencia, de su formación e integración puras. La coherencia se quiebra en algo superior a ella, en la verdad del contenido, que no se contenta ni con la expresión (pues ésta recompensa a la individualidad desvalida con una importancia engañosa), ni con la construcción (pues ésta es más que análoga al mundo administrado). La integración extrema es un extremo de apariencia, y esto provoca su transformación: los artistas que la consiguen movilizan desde el último Beethoven la desintegración. El contenido de verdad del arte, cuyo *órganon* era la integración, se dirige contra el arte, y en este giro tiene sus instantes enfáticos. Las obras mismas obligan a los artistas a esto: un *surplus* de organización, de régimen, los mueve a dejar la varita mágica, como el Próspero de Shakespeare, a través de] cual habla el poeta. La verdad de esa desintegración no se puede alcanzar a través de nada inferior a atravesar el triunfo y la culpa de la integración. La categoría de lo fragmentario, que tiene aquí su lugar, no es la de la individualidad contingente: el fragmento es la parte de la totalidad de la obra que se opone a ella.

Las categorías de lo feo, de lo bello y de la técnica

La categoría de lo feo

Es un lugar común que el arte no se reduce al concepto de lo bello, sino que para completarlo hace falta lo feo en tanto que se negación. Pero de este modo no está simplemente eliminada la categoría de lo feo en tanto que canon de lo prohibido. Ya no prohíbe vulneraciones de reglas generales, sino vulneraciones de la coherencia inmanente. Su generalidad ya sólo es la primacía de lo particular: no debe haber nada que no sea específico. La prohibición de lo feo se ha convertido en la prohibición de lo no formado *hic et nunc*, de lo no elaborado, de lo basto. La disonancia es el término técnico para la recepción mediante el arte de lo que tanto la estética como la ingenuidad llaman feo. Sea lo que fuere, lo feo ha de conformar o poder conformar un momento del arte; una obra de Rosenkranz, el discípulo de Hegel, se titula *Estética de lo feo*[17]. El arte arcaico y también el arte tradicional desde los faunos y los silenos del helenismo abunda en imágenes cuyo material era considerado feo. El peso de este elemento creció tanto en a modernidad que de ahí surgió una cualidad nueva. De acuerdo con la estética habitual, ese elemento se opone a la ley formal que domina la obra, es integrado por ella y la confirma de este modo (junto con la fuerza de la libertad subjetiva) en la obra de arte frente a los materiales. Éstos serían vellos en un sentido superior: mediante su función en la composición de la imagen o en la producción del equilibrio dinámico; pues (según un topos hegeliano) la belleza está adherida no simplemente al equilibrio en tanto que resultado sino siempre al mismo tiempo a la tensión que produce el resultado. La armonía, que en tanto que resultado reniega a de la tensión que en ella se detiene, se convierte de este modo en algo perturbador, falso, si se quiere, disonante. La concepción armonicista de lo feo se ha ido a pique en la modernidad. Ha surgido algo cualitativamente nuevo. Las atrocidades anatómicas en Rimbaud y Benn, lo repugnante físicamente en Beckett, los rasgos escatológicos de algunos dramas contemporáneos no tienen nada que ver con la grosería campesina de la pintura holandesa del siglo XVII. El placer anal y el orgullo del arte por asimilárselo con superioridad abdican; en lo feo capitula por impotente la ley formal. Tan completamente dinámica es la categoría de lo feo, e igualmente necesita que su contraria, la categoría de lo bello. Ambas se niegan a ser fijadas mediante una definición, como pretende toda estética cuyas normas se basan en esas categorías aunque sea de manera muy indirecta. El juicio de que algo (un paisaje devastado por la industria, un rostro

17 Cf. Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853.

deformado por la pintura) es simplemente feo puede ser la respuesta espontánea a esos fenómenos, pero carece de la autoevidencia con que se presenta. La impresión de la fealdad de la técnica y del paisaje industrial no está explicada suficientemente desde el punto de vista formal, aunque por lo demás puede seguir dándose en las formas finales elaboradas puramente e íntegras estéticamente en el sentido de Adolf Loos. Esa impresión se remonto al principio de violencia, a lo destructivo. Los fines establecidos no están reconciliados con lo que la naturaleza quiere decir por sí misma, aunque de manera medida. En la técnica, la violencia sobre la naturaleza no se refleja a través de la exposición, sino que salta inmediatamente a la vista. Esto lo podría cambiar un giro de las fuerzas productivas técnicas que midiera a éstas no simplemente con los fines pretendidos, sino también con la naturaleza que ahí es formada técnicamente. El desencadenamiento de la fuerzas productivas podría, tras la eliminación de la carencia, transcurrir en otra dimensión que sólo el incremento cuantitativo de la producción. Atisbos de esto se muestran donde las construcciones se adaptan a las formas y a las líneas del paisaje; pero también ya donde los materiales a partir de los cuales se realzaron los artefactos procedían de su entorno y se acomodaron a éste, como algunos castillos. Lo que se llama paisaje cultural es bello como esquema de esta posibilidad. Una racionalidad que acogiera estos motivos podría ayudar a curar las heridas de la racionalidad. La propia sentencia sobre la fealdad del paisaje destrozado por la industria que la consciencia burguesa dicta ingenuamente da con una relación: la aparición del dominio de la naturaleza donde la naturaleza muestra a los seres humanos la fachada de lo indómito. Esa indignación se acomoda, por tanto, a la ideología de la dominación. Esa fealdad desaparecería si la relación de los seres humanos con la naturaleza se desprendiera del carácter represivo que prosigue la opresión de los seres humanos, no al revés. El potencial para eso en el mundo devastado por la técnica radica en una técnica que se haya vuelto pacífica, no en exclaves planificados. No hay nada presuntamente feo que no pudiera sacudirse su realidad mediante su lugar en la obra, emancipado respecto de lo culinario. Lo que figura como feo es en principio lo históricamente más antiguo, lo que el arte ha expulsado en el camino de su autonomía, por lo que está mediado en sí mismo. El concepto de lo feo parece haber surgido en todos sitios al apartarse el arte de su fase arcaica: señala el retorno permanente de esta fase, enredada en la dialéctica de la Ilustración, en la que el arte toma parte. La fealdad arcaica, las máscaras de los cultos caníbales, eran en contenido, imitación del miedo, que difundían en torno a sí como expiación. Con la depotenciación del miedo mítico mediante el despertar del sujeto desaparecen los rasgos del tabú que eran el órganon de éste; esos rasgos sólo son feos a la vista de la idea de reconciliación, que entra en el mundo con el sujeto y con su libertad. Pero los viejos espectros sobreviven en la historia, que no

hace efectiva la libertad y en la cual el sujeto prosigue como agente de la falta de libertada el hechizo mítico contra el que se rebela y bajo el que se encuentra. La frase de Nietzsche de que todas las cosas buenas fueron alguna vez malas y la tesis de Schelling sobre lo terrible en el comienzo podrían haber sido experimentadas en el arte. El contenido derribado y recurrente es sublimado como imaginación y como forma. La belleza no es el comienzo platónicamente puro, sino que ha llegado a ser en el repudio de lo antes temido, que se convierte en feo retrospectivamente, desde su telos, con ese repudio. La belleza es el hechizo sobre el hechizo, el cual pasa en herencia a ella. La ambigüedad de lo feo procede de que el sujeto subsume bajo su categoría abstracta y formal todo aquello sobre lo que dictó su veredicto en el arte, lo sexualmente polimorfo igual que lo deformado por la violencia y mortal. A partir de lo recurrente llega a ser eso otro antitético sin lo cual el arte, de acuerdo con su concepto, no es posible; recibido mediante la negación, corroe correctivamente lo afirmativo del arte espiritualizador, antítesis de lo bello, cuya antítesis era. En la historia del arte, la dialéctica de lo feo también absorbe la categoría de lo bello; lo *kitsch* es, desde este punto de vista, lo bello en tanto que feo, tabuizado en nombre de lo bello que fue en otros tiempos y a lo que contradice debido a la ausencia de su contrario. Que el concepto de lo feo y su correlato positivo sólo se puedan determinar formalmente está íntimamente relacionado con el proceso de Ilustración inmanente del arte. Pues cuanto más dominado está el arte por la subjetividad y cuanto más irreconciliable ésta tiene que mostrarse con todo lo que le está sometido, tanto más se convierte la razón subjetiva (el principio formal por antonomasia) en canon estético[18]. Esto formal, que obedece a legalidades subjetivas sin consideración de su otro, mantiene su carácter agradable sin ser quebrantado por eso otro: la subjetividad disfruta ahí inconscientemente de sí misma, del sentimiento de su dominio. La estética de lo agradable, una vez liberada de la cruda materialidad, coincide con proporciones matemáticas en el objeto artístico, la más famosa de las cuales en las artes plásticas es la sección áurea, que tiene su equivalente en las relaciones sencillas de los sonidos concomitantes en la consonancia musical. A toda estética del agrado le conviene el título paradójico del *Don Juan* de Max Frisch: el amor a la geometría. El formalismo en el concepto de lo feo y de lo bello que la estética kantiana admite y contra el cual la forma artística no es inmune es el precio que el arte tiene que pagar por elevarse por encima del dominio de las fuerzas naturales sólo para proseguirlo como dominio sobre la naturaleza y los seres humanos. El clasicismo formalista comete una afrenta: ensucia la belleza que su concepto ensalza mediante lo violento, arreglador, "componedor", que va unido a sus obras ejemplares. Lo que es impuesto, añadido, desmiente en secreto la armonía que

18 Cf. Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M. ^{2}1969, passim.

intenta predominar: la obligación decretada no es obligatoria. Aunque no se pueda anular de golpe el carácter formal de lo feo y de lo bello mediante la estética del contenido, su contenido es determinable. Él es quien confiere al carácter formal la gravedad que impide que la preponderancia grosera de la capa de material corrija la abstracción inmanente de lo bello. La reconciliación como acto de violencia, el formalismo estético y la vida no reconciliada conforman una tríada.

Aspecto social y filosofía de la historia de lo feo

El contenido latente de la dimensión formal feo-bello tiene su aspecto social. El motivo de la admisión de lo feo era antifeudal: los campesinos se volvieron representables artísticamente. En Rimbaud, cuyos poemas sobre cadáveres desfigurados siguieron esa dimensión con menos reparos que el mismo Martyre de Baudelaire, dice la mujer durante el asalto de las Tullerías: «*Je suis crapule*»[19], cuarto estado o proletariado. De acuerdo con las normas de la vida bella en la sociedad fea, lo oprimido que quiere la revolución es rudo, está desfigurado por el resentimiento, tiene todas Las marcas de la humillación bajo la carga del trabajo corporal sin libertad. Entre los derechos humanos de quienes pagan la cuenta de la cultura está, polémicamente con la totalidad afirmativa, ideológica, el derecho a que esas marcas de la *mnemosyne* sean apropiadas como *imago*. El arte tiene que adoptar la causa de todo lo proscrito por feo, pero no para integrarlo, mitigarlo o reconciliarlo con su existencia mediante el humor (que es más repugnante que todo lo repugnante), sino para denunciar en lo feo al mundo que lo crea y reproduce a su imagen y semejanza; la posibilidad de lo afirmativo pervive incluso ahí en tanto que conformidad con la humillación y se convierte fácilmente en simpatía con los humillados. En la inclinación del arte moderno a lo nauseabundo y físicamente repelente (a la que los apologistas de lo existente no tienen nada más fuerte que oponer que el hecho de que lo existente ya es bastante feo, por lo que el arte tiene que proponer una belleza vana) se manifiesta el motivo crítico y materialista, pues a través de sus figuras autónomas el arte denuncia la dominación, incluso la sublimada como principio espiritual, y habla en favor de lo que ella reprime y niega. En tanto que apariencia, esto sigue siendo en la figura lo que era más allá de la figura. Poderosos valores estéticos son desatados por lo socialmente feo: lo negro imprevisto de la primera parte de *La ascensión* de Hannele. El proceso es comparable a la introducción de magnitudes negativas: éstas conservan su negatividad en el continuo de la obra. Para despachar esto, lo existente se traga dibujos con hijos de trabajadores hambrientos, documentos extremos de ese corazón bondadoso que late hasta en lo peor, con lo cual promete que todavía no ha llegado lo peor. El arte se opone a esa connivencia cuando su lenguaje de formas deja de lado el resto de afirmación que conservaba en el realismo social: esto es el momento social en el radicalismo

19 Arthur Rimbaud, "Le Forgeron", en Rolland de Renéville y Jules Mouguet (eds.), *Oeuvres completes*, Paris 1965, p. 44.

formal. La infiltración de lo estético con lo moral, que Kant buscó fuera de las obras de arte en lo sublime, es difamada como degeneración por la apología de la cultura. En su desarrollo, el arte ha puesto sus límites con tanto esfuerzo y los ha respetado tan poco en tanto que divertimento, que lo que advierte de la caducidad de esos límites, todo lo híbrido, provoca una defensa virulenta. El veredicto estético sobre lo feo se basa en la inclinación verificada por la psicología social a equiparar (con razón) lo feo a la expresión del sufrimiento y a denostarlo proyectivamente. El Reich de Hitler puso esto (y toda la ideología burguesa) a prueba: cuanto más se torturaba en los sótanos, tanto más inflexiblemente se cuidaba que el techo reposara sobre columnas. Las doctrinas de la invariancia tienden al reproche de la degeneración. Su contraconcepto es la naturaleza, por la que responde lo que la ideología considera degenerado. El arte no tiene que defenderse del reproche de degeneración; donde se lo encuentra, se niega a afirmar el perverso curso del mundo cómo naturaleza férrea. Pero que el arte tenga la fuerza de albergar lo contrario a sin ceder en su anhelo, transformando incluso su anhelo en esa fuerza, conecta al momento de lo feo con la espiritualización del arte, tal como George percibió de manera clarividente en el prólogo de la traducción de *Las flores del mal*. El título *Spleen et idéal* alude a ello, si es que se puede ver bajo esa palabra la obsesión por lo esquivo a la formación, por lo hostil al arte como *agens* del arte que amplía el concepto de arte más allá del concepto de ideal. A esto sirve lo feo en el arte. Pero feo: la crueldad en el arte es algo no sólo representado. El propio gesto del arte tiene algo cruel, como Nietzsche sabía. En las formas, la crueldad se convierte en imaginación: extraer una parte de algo vivo, del cuerpo del lenguaje, de los sonidos, de la experiencia visible. Cuanto más pura es la forma, cuanto más alta es la autonomía tic las obras, tanto más crueles son. Las apelaciones a una actitud más humana de las obras de arte, a la adaptación a los seres humanos en tanto que su público virtual, suelen empeorar la calidad y ablandar la ley formal. Lo que el arte elabora lo oprime: el rito del dominio de la naturaleza que sobrevive en el juego. Este es el pecado original del arte; también su objeción permanente contra la moral, que castiga cruelmente la crueldad. Salen bien las obras de arte que salvan algo de lo amorfo, a lo que inevitablemente hacen violencia, al pasar a la forma que comete esa violencia porque está escindida. Sólo esto es lo conciliador en la forma. Sin embargo, la violencia que sufren los materiales imita a la violencia que salió de ellos y que sobrevive en su resistencia a la forma. El dominio subjetivo del formar no cae sobre materiales indiferentes, sino que es extraído de ellos; la crueldad del formar es la mímesis del mito con el que trabaja. El genio griego alegorizó esto inconscientemente: un relieve dórico del museo arqueológico de Palermo, de Selinonte, representa a Pegaso surgiendo de la sangre de Medusa. Si la crueldad levanta sin tapujos su cabeza en las obras de arte modernas, admite la verdad de

que ante la supremacía de la realidad el arte ya no se puede creer capaz a priori de transformar lo terrible en la forma. Lo cruel pertenece a la autorreflexión crítica del arte, que desespera de la pretensión de poder que el arte ejecuta en tanto que reconciliado. Desnudo sobresale lo cruel de las obras de arte en cuanto se quebranta el hechizo de estas. Lo terrible míticamente de la belleza se introduce en las obras de arte en tanto que su irresistibilidad, como la que en tiernos se atribuyó a Afrodita Peitho. Igual que la fuerza del mito había pasado, en su nivel olímpico, de lo amorfo a la unidad que somete a silo mucho y los muchos y mantiene su destructividad, las grandes obras de arte han mantenido lo destructivo en la autoridad de su éxito Tenebroso es su irradiar; en lo bello manda la negatividad, que se cree dominada par ello. Incluso de los objetos aparentemente más neutrales que el arte intentaba eternizar coma bellos, sale (coma si temieran por la vida que la eternización les quita) algo duro, inasimilable, feo: sobre todo, de los materiales. La categoría formal de la resistencia, que la obra de arte necesita si no ha de hundirse en el juego vacío que Hegel despachó, introduce lo cruel del método en obras de arte de periodos dichosos, coma el del impresionismo, igual que por otra parte los temas en que se desplegó el gran impresionismo rara vez son temas de naturaleza pacifica, sino que están llenos de elementos civilizatorios que a continuación la pintura quiere asimilarse feliz.

El concepto de lo bello

Si acaso, lo bello surgió en lo feo, no al revés. Pero, si se pusiera su concepto en el Índice, coma algunas corrientes psicológicas hacen con el concepto de alma y algunas corrientes sociológicas con el concepto de sociedad, la estética resignaría. La definición de la estética como teoría de lo bello sirve de muy poco porque el carácter formal del concepto de belleza se desvía del contenido pleno de lo estético. Si la estética no fuera otra cosa que un catalogo sistemático de lo que alguna vez se consideró bello, no nos daría ninguna idea de la vida en el concepto de lo bello. De aquello a lo que tiende la reflexión estética, el concepto de lo bello da sólo un momento. La idea de belleza recuerda alga esencial del arte, pero no lo expresa inmediatamente. Si no se juzgara que los artefactos son bellos, el interés par ellos seria incomprensible y ciego, y nadie (ni los artistas ni los contempladores) tendría motivo para salir del ámbito de los fines prácticos, del ámbito de la autoconservación y del principio del placer, como exige el arte de acuerdo con su constitución Hegel detiene la dialéctica estética mediante la definición estética de lo bello coma la aparición sensorial de la idea. El arte no hay que definirlo, pero tampoco hay que renunciar a su concepto: una antinomia estricta. Sin la categoría, la estética seria la descripción histórico-relativista de lo que aquí y ahora, en diversas sociedades o diversos estilos, se entendió por belleza; un rasgo unitario destilado de ahí se convertiría inevitablemente en una parodia y fracasaría ante el primer ejemplo concreto. Sin embargo, la fatal generalidad del concepto de lo bello no es contingente. La transición a la supremacía de la forma que la categoría de lo bello codifica ya tiende al formalismo, a la concordancia del objeto estético con las determinaciones subjetivas más generales, de lo cual adolece el concepto de lo bello. No hay que contraponer a lo formalmente bello una esencia material: hay que captar el principio como alga que ha llegado a ser, en su dinámica, en su contenido. La imagen de lo bello como lo uno y diferenciado surge con la emancipación respecto del miedo a la naturaleza abrumadora en tan lo que un todo no diferenciado. Lo bello conserva el pavor a ella cerrándose frente a lo que existe inmediatamente, fundando un ámbito de lo intocable; las obras se vuelven bellas en virtud de su movimiento contra la mera existencia. El espíritu que forma estéticamente solo dejó pasar de aquello en lo que se activaba lo que se le parecía, lo que comprendía o tenia la esperanza de equipararse. Se trataba de un proceso de formalización; por eso, la belleza es algo formal de acuerdo con su tendencia de

dirección histórica. La reducción que la belleza causa a lo terrible, desde lo cual y por encima de lo cual ella se eleva y a lo cual mantiene fuera de su templo, tiene a la vista de lo terrible alga de impactante. Lo terrible se parapeta fuera, coma el enemigo ante los muros de la ciudad sitiada, y la hace morir de hambre. Si la belleza no quiere perder su tabúes, tiene que oponerse a esto, incluso contra su propia tendencia de dirección La historia del espíritu helénico que Nietzsche comprendió ya no se puede perder, pues dirimió y represento el litigio entre el mito y el genio. Los gigantes arcaicos tendidos en uno de los templos de Agrigento no son sólo rudimentos, coma tampoco lo son los demonios de la comedia ática. La forma los necesita para no sucumbir ante el mito que se prolonga en ella si simplemente se cierra a el. En todo arte posterior que sea más que un viaje sin carga, ese momento se mantiene y se transforma. Así sucede ya en Eurípides, en cuyos dramas el terror de las fuerzas míticas pasa a las divinidades olímpicas purificadas que acompañan a la belleza y que son denunciadas coma demonios; la filosofía rea intentó curar a la consciencia del miedo a ellas. Pero coma desde el principio las imágenes de la naturaleza terrible las calman miméticamente, las máscaras, los monstruos y los semianimales arcaicos se parecen ya a algo humano. Ya en las figuras mixtas impera una razón ordenadora; la historia de la naturaleza no ha dejado que sobrevivan esas cosas. Esas figuras son terribles porque recuerdan la fragilidad de la identidad humana, pero no son caóticas: la amenaza y el orden están mezclados ahí. En los ritmos repetitivos de la música primitiva, lo amenazante dimana del principio de orden mismo. La antítesis de lo arcaico está implícita en éste; el juego de fuerzas de lo bello es un principio de orden; el salto cualitativo del arte es una transición mínima. En virtud de esa dialéctica, la imagen de lo bello se transforma durante el movimiento global de Ilustración. La ley de la formalización de lo bello fue un instante de equilibrio obstaculizado cada vez más por la relación con lo contrario, que la identidad de lo bello en vano mantiene lejos de sí. Lo terrible mira desde la belleza misma como la coacción que irradia de la forma; el concepto de lo cegador se refiere a esta experiencia. La irresistibilidad de lo bello, que sublimada desde el sexo llega a las obras de arte supremas, es ejercida por su pureza, por su distancia respecto de la materialidad y del efecto. Esa coacción se convierte en el contenido. Lo que sojuzgó a la expresión, el carácter formal de la belleza, con toda la ambivalencia del triunfo, se transforma en la expresión en que lo amenazante del dominio de la naturaleza se conjuga con el anhelo de lo dominado, que se inflama en ese dominio. Pero es la expresión del sufrimiento por la subyugación y por su punto de fuga, la muerte. La afinidad de toda belleza con la muerte tiene su lugar en la idea de forma pura que el arte impone a la pluralidad de lo vivo, que en él se apaga. En la belleza no turbada se habría calmado por completo lo que se le opone, y esta reconciliación estética es mortal

para ¡o extraestético. Este es el luto del arte. El arte lleva a cabo la reconciliación de manera irreal, a costa de la reconciliación real. Lo último de lo que el arte es capaz es dolerse por el sacrificio que él consuma y que él mismo es en su impotencia. Lo belfo no sólo habla (igual que la valquiria wagneriana a Sigmund) como emisario de la muerte, sino que además lo parece en tanto que proceso. El camino a la integración de la obra de arte, que es uno con su autonomía, es la muerte de los momentos en el todo. Lo que en la obra de arte va más allá de sí, de la propia particularidad busca el propio ocaso, y la totalidad de la obra es su súmmum. Si las obras de arte tienen su idea en la vida eterna, esto sólo es posible mediante la aniquilación de lo vivo en su ámbito; esto también se comunica a la expresión de las obras. Es la expresión del ocaso del todo, igual que el todo habla del caso de la expresión. En el impulso de todo lo individual de las obras de arte hacia su integración se anuncia en secreto el impulso desintegrador de la naturaleza. Cuanto más integradas están las obras de arte, tanto más desaparece de ellas aquello de donde surgieron. Por tanto, su éxito es decadencia Y les confiere lo abismal. Desata al mismo tiempo la contrafuerza inmanente del arte, la centrífuga. - Lo bello se realiza cada vez menos en la figura particular, purificada; lo bello se desplaza a la totalidad dinámica de la obra y prosigue la formalización en esa emancipación creciente respecto de la particularidad, peto se adapta a lo difuso. Cuando la interacción que tiene lugar en el arte rompe virtualmente, en la imagen, el ciclo de culpa y expiación en el que participa deja a la vista el aspecto de un estado más allá del mito. Transpone el ciclo a la *imago* que lo refleja y, por tanto, lo trasciende. La fidelidad a la imagen de lo bello causa idiosincrasia contra lo bello. Exige tensión y al final se vuelve contra su equilibrio. La pérdida de tensión es la objeción más grave contra algún arte contemporáneo; la indiferencia en la relación de las partes y el todo es otra manera de decirlo. La tensión estaría ahí postulada abstractamente, de nuevo a la manera indigente de las artes aplicadas: su concepto se refiere a lo tenso, a la forma y a su otro, cuyo representante en la obra son las particularidades. Pero si se transfiere a la totalidad lo bello, en tanto que homeostasis de la tensión, cae en su torbellino. Pues la totalidad, el nexo de las partes en la unidad, exige un momento de sustancialidad de las partes o lo presupone, tanto más cuanto más arte anterior quedó latente en la tensión por debajo de los idiomas establecidos. Como la totalidad se traga al final la tensión y se acomoda como ideología, la homeostasis misma es rechazada: esto es la crisis de lo bello y del arte. Aquí parecen converger los esfuerzos de los últimos veinte años. Ahí se impone la idea de lo bello, que tiene que excluir todo lo heterogéneo a ella, todo lo puesto convencionalmente, toda huella de cosificación. También a causa de lo bello ya no hay nada bello: porque ya nada es bello. Lo que no puede parecer más que negativo impide una disolución cuya falsedad comprende y que por eso deshonraría a la idea de lo bello. La

susceptibilidad de lo bello frente a lo abrillantado, la cuenta que ha comprometido al arre a lo largo de su historia con la mentira, se transfiere al momento de la resultante, que no se puede eliminar del arte, como tampoco las tensiones de las que surge. Se puede prever una renuncia al arte por el bien del arte que se insinúa en Las obras que enmudecen o desaparecen. También socialmente son una consciencia correcta: mejor nada de arte que realismo socialista.

Mimesis y racionalidad

El arte es el refugio del comportamiento mimético. En el, el sujeto roma posición (en niveles cambiantes de su autonomía) frente a su otro, separado de él y empero no separado por completo. Su renuncia a las prácticas mágicas, que son sus antepasados, incluye la participación en la racionalidad. Que el arte, algo mimético, sea posible en medio de la racionalidad y se sirva de sus medios, reacciona a La irracionalidad mala del mundo racional, del mundo administrado. Pues el objetivo de toda racionalidad, del compendio de Los medios de dominio de la naturaleza, seria lo que a su vez no es medio, algo no racional. Esta irracionalidad la esconde y la niega la sociedad capitalista, y contra ella el arte representa la verdad en dos sentidos: mantiene la imagen de su fin, sepultada por la racionalidad, y convence a lo existente de su irracionalidad, del absurdo del arte. La renuncia a la locura de la intervención inmediata del espíritu, que retorna intermitente e insaciablemente en la historia de la humanidad, se convierte en la prohibición de que el recuerdo del arte se dirija inmediatamente a la naturaleza. La separación solo puede ser revocada mediante la separación Esto fortalece en el arte el momento racional y al mismo tiempo lo redime porque este se resiste al dominio real; pero como ideología siempre esta aliado con el dominio. Hablar del encantamiento del arte es retórica porque el arte es alérgico a la recaída en la magia. El arte es un momento en el proceso de lo que Max Weber llamaba desencantamiento del mundo, de su racionalización; de ahí proceden todos sus medios y procedimientos; la técnica a la que difama la ideología del arte le es inherente igual que la amenaza, pues su herencia mágica se ha mantenido tercamente en todas sus mutaciones. Pero el arte moviliza a la técnica en una dirección contrapuesta a la del dominio. La sentimentalidad y debilidad de casi toda la tradición de la reflexión estética se debe a que escamotea la dialéctica de racionalidad y mimesis que es inmanente al arte. Esto prosigue en el asombro sobre la obra de arte técnica, como si hubiera caído del cielo: ambas perspectivas son propiamente complementarias. Sin embargo, la retórica del encantamiento del arte recuerda algo verdadero. La pervivencia de la mimesis, la afinidad no conceptual de lo producido subjetivamente con su otro, con lo no puesto, hace del arte una figura del conocimiento, algo «racional». Pues a lo que reacciona el comportamiento mimético es al *telos* del conocimiento, que al mismo con tiempo el arte bloquea mediante sus propias categorías El arte completa el conocimiento con lo que este excluye, y de este modo perjudica al carácter de conocimiento, a

su univocidad. El arte amenaza con resquebrajarse porque la magia que el seculariza se opone a esto, mientras que la esencia mágica se degrada en medio de la secularización a un residuo mitológico, a una superstición. Lo que hoy aparece como crisis del arte, como su nueva cualidad, es tan viejo como su concepto. Como se las arregle el arte con esta antinomia decide sobre su posibilidad y su rango. El arte no puede satisfacer a su concepto. Esto da a cada una de sus obras, incluso a la suprema, una imperfección que desmiente la idea de lo perfecto, en la que tienen que creer las obras de arte. Una Ilustración irreflexivamente coherente tendría que repudiar al arte, tal como hace la sobriedad de las personas practicas. La aporía del arte entre la regresión a la magia literal o la cesión del impulso mimético a la racionalidad cósica le prescribe su ley de movimiento; esta aporía no se puede eliminar. La profundidad del proceso que cada obra de arte es se debe a la irreconciliabilidad de esos momentos; hay que añadirla a la idea del arte, de la imagen de la reconciliación. Solo porque ninguna obra de arte puede salir bien enfáticamente, quedan libres sus fuerzas; solo de este modo mira a la reconciliación. El arte es racionalidad que critica a esta sin sustraerse a ella; no es algo prerracional o irracional, que de antemano estaría condenado a la falsedad a la vista del enredamiento de todas las actividades humanas en La totalidad social. De ahí que la teoría racionalista del arte y la teoría irracionalista del arte fracasen par igual. Si se transfiere la mentalidad ilustrada directamente al arte, el resultado es esa sobriedad banal que hizo tan fácil a los clasicistas de Weimar y a sus contemporáneos románticos matar a las escasas agitaciones del espíritu burgués-revolucionario en Alemania mediante su propia ridiculez; una banalidad que ciento cincuenta años después fue superada ampliamente por la de la religión burguesa del arte. El racionalismo que argumenta impotentemente contra las obras de arte aplicándoles criterios de lógica y causalidad extraartísticas no ha muerto; el abuso ideológico del arte lo provoca. Si un rezagado de la novela realista objeta contra un verso de Eichendorff que las nubes no se pueden comparar a los sueños, sino en todo caso los sueños a las nubes, el verso «Las nubes pasan como sueños pesados»[20] es inmune en su ámbito contra esa corrección trivial, pues ahí la naturaleza se transforma en la metáfora premonitoria de algo interior. Quien niega la fuerza expresiva de ese verso, que es un prototipo de la poesía sentimental en el sentido grande, tropieza y se cae en la media luz de la obra en vez de moverse en ella a tientas, comprendiendo los valores de las palabras y de su constelación. La racionalidad es en la obra de arte el momento unificador, organizador, no sin relación con la racionalidad que impera fuera, pero no copia su orden categorial. Los rasgos de la obra de arte que según la racionalidad exterior son irracionales no son un síntoma del espíritu irracionalista, ni siquiera de una convicción

20 Joseph von Eichendorff, «Zwielicht», en: Wolfgang Rasch (ed.), *Werke in einem Band*, Múnich, 1955, p. 11.

irracionalista por parte del contemplador; la convicción suele producir más bien obras de arte de convicción, en cierto sentido racionalistas. Más bien, la desenvoltura del poeta, su dispensa de los preceptos lógicos, que entran como sombras en su ámbito, le permite seguirla legalidad inmanente de sus obras. Las obras de arte no reprimen mediante la expresión, le procuran a lo difuso y escurridizo una consciencia presente, pero no lo «racionalizan» (como critica el psicoanálisis). - Acusar de irracionalismo al arte irracional, que se burla de las reglas de la razón dirigida a la praxis, es a su manera no menos ideológico que la irracionalidad de la fe artística oficial; le viene bien a los *apparatchiks* de todas las tendencias según sus necesidades. Corrientes como el expresionismo y el surrealismo, cuyas irracionalidades extrañaban, iban contra la violencia, la autoridad, el oscurantismo. Que en el fascismo, para el que el espíritu sólo era un medio para su fin y que por tanto devoraba todo, desembocaran también corrientes alimentadas por el expresionismo (en Alemania) y por el surrealismo (en Francia) es irrelevante frente a la idea objetiva de esos movimientos y es exagerado con fines agitatorios por la estética de los diádocos de Zdánov. Manifestar artísticamente lo irracional (la irracionalidad del orden y de la psique), formarlo y hacerlo en cierto sentido racional, no es lo mismo que predicar la irracionalidad, tal como suele suceder con el racionalismo de los medios estéticos, en nexos superficiales groseramente conmensurables. La teoría de Benjamin sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica tal vez no haya hecho justicia por completo a esto. La antítesis simple entre la obra con aura y la obra reproducida masivamente, que debido a su carácter drástico menosprecia la dialéctica de los dos tipos, se convierte en presa de una concepción de la obra de arte que elige como modelo a la fotografía y que no es menos bárbara que la concepción del artista como creador; por lo demás, Benjamin proclamó originalmente esa antítesis en «pequeña historia de la fotografía» de una manera mucho más dialéctica que cinco años después en «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica»[21]. Mientras que este texto toma literalmente del anterior la definición del aura, la «Pequeña historia» elogia el aura de las primeras fotografías que desapareció debido a la crítica de su explotación comercial (por Atget). Esto parece estar mucho más cerca de la realidad que la simplificación que dio un gran éxito a «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica». Por las amplias mallas de esa concepción tendente a la copia, se resbala el momento de oposición al nexo cultual de aquello para lo que Benjamin introdujo el concepto de aura, el momento más lejano, crítico respecto de la superficie

21 Cfr. Walter Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie», en: *Angelus novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt a. M. 1966, pp. 229 ss.; Ibid., «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», en: Theodor W. Adorno y Gretel Adorno (eds.), *Schriften*, vol. 1, Frankfurt a. M. 1955, pp. 366 ss.

ideológica de la existencia. El veredicto sobre el aura salta fácilmente por encima del arte cualitativamente moderno, que se aleja de la lógica de las cosas habituales, y se refiere más bien a los productos de la cultura de masas, que llevan impreso el beneficio hasta en países presuntamente socialistas. De hecho, Brecht situó a la música del tipo *song* por encima de la atonalidad y de la dodecafonía, que le resultaban sospechosas de expresividad romántica. Desde estas posiciones se atribuye sin más al fascismo las corrientes del espíritu llamadas irracionales, sin comprender su protesta contra la cosificación burguesa que sigue haciéndolas provocadoras. En concordancia con la política del bloque oriental, se es ciego para la Ilustración en tanto que engaño a las masas[22]. Los procedimientos desencantados que se adhieren a los fenómenos tal como éstos se dan son perfectos para transfigurar esos fenómenos. El defecto de la teoría de la reproducción de Benjamin es que sus categorías bipolares no permiten distinguir entre la concepción de un arte desideologizado hasta en su capa fundamental y el abuso de la racionalidad estética para la explotación y el dominio de las masas; apenas se roza la alternativa. El único momento que va más allá del racionalismo de la cámara que Benjamin emplea es el concepto de montaje, que tuvo su *acmé* durante el surrealismo y fue atenuado rápidamente en el cine. El montaje juega con los elementos de la realidad del incontestado sentido común para arrancarles una tendencia cambiada o, en los mejores casos, despertar su lenguaje latente. Sin embargo, el montaje no tiene fuerza Si no hace saltar por los aires a los elementos mismos. Precisamente a el se le podría reprochar un resto de irracionalismo complaciente, de adaptación al material aportado desde fuera de la obra.

22 Cfr, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., p. 128 ss.

El concepto de construcción

Por eso, el principio de montaje pasó al principio de construcción con una coherencia cuyos pasos tendría que describir esa historiografía estética que todavía no existe. Y no hay que olvidar que también en el principio de construcción, en la disolución de los materiales y de los momentos en una unidad impuesta, una vez más se evoca y quiere convertirse en ideología algo abrillantado, armonicista, la logicidad pura. Es la fatalidad del arte hoy estar infectado por la falsedad de la totalidad dominante. Sin embargo, la construcción es la única figura posible hoy del momento racional en la obra de arte, igual que al principio, en el Renacimiento, la emancipación del arte respecto de la heteronomía cultual fue acompañada por el descubrimiento de la construcción, a la que por entonces se llamaba «composición». En la monada de la obra de arte, la construcción es el lugarteniente (con poderes limitados) de la lógica y de la causalidad, transferida desde el conocimiento de los objetos. Es la síntesis de lo múltiple a costa de los momentos cualitativos, de los que se apodera, igual que del sujeto, que en ella cree borrarse mientras la neva a cabo. El parentesco de la construcción con los procesos cognitivos, o tal vez más bien con su interpretación epistemológica, no es menos evidente que la diferencia: que ningún arte juzga esencialmente y que, donde lo hace, se sale de su concepto. La construcción se diferencia de la composición en el sentido más amplio, que incluye la composición de la imagen, por la sumisión incondicional no simplemente de todo lo que le llega de fuera, sino de todos los momentos parciales inmanentes; en esta medida, la construcción es la prolongación del dominio subjetivo, que, cuanto más lejos es llevado, tanto más se esconde. La construcción extra de su nexo primario a los elementos de lo real y los cambia hasta que vuelvan a ser aptos para la unidad que les era impuesta heterónomamente fuera, igual que ahora demo. Mediante la construcción, el arte intenta escaparse desesperadamente por sus propias fuerzas de SU situación nominalista, del sentimiento de lo contingente, para llegar a algo vinculante superior, a algo (si se quiere) general. Para eso necesita esa reducción de los elementos que amenaza con despotenciarlos y degenerar en el triunfo sobre la no presente. El abstracto sujeto trascendental, oculto según la teoría kantiana del esquematismo, se convierte en el sujeto estético. Sin embargo, la construcción limita críticamente La subjetividad estética, igual que las corrientes constructivistas (Mondrian, por ejemplo) eran al principio la antítesis de las expresionistas. Pues, para que tenga éxito la síntesis de la

construcción, hay que extraerla de los elementos (pese a la aversión), que nunca admiten puramente lo que se les impone; con toda razón, la construcción renuncia a in orgánico por ilusorio. En su generalidad cuasi lógica, el sujeto es quien lleva a cabo este acto, mientras que su manifestación en el resultado se vuelve indiferente. Una de los aspectos más profundos de la estética de Hegel es haber conocido esta relación verdaderamente dialéctica mucho antes que el constructivismo y haber buscado el éxito subjetivo de la obra de arte allí donde el sujeto desaparece en ella. Mediante esa desaparición, no mediante la intimación con la realidad, la obra de arte atraviesa la razón meramente subjetiva (si es que lo hace). Esto es la utopía de la construcción; su falibilidad es que tiene necesariamente una inclinación a aniquilar lo integrado y a detener el proceso en el que ella tiene su vida. La perdida de tensión del arte constructivo hoy es producto no sólo de la debilidad subjetiva, sino que está causada por la idea de construcción A su base está la relación de la idea de construcción con la apariencia. Esa idea querría convertirse por su camino casi irrefrenable, que no tolera nada fuera de si, en algo real *sui generis*, igual que ella roma la pureza de sus principios de las formas finales técnicas exteriores. Pero como carece de finalidad, queda atrapada en el arte. La obra de arte puramente construida, estrictamente objetiva, que desde Adolf Loos es el enemigo jurado de las artes aplicadas, se convierte en virtud de su mimesis de Las formas finales en una de las artes aplicadas; la finalidad sin fin se convierte en ironía. Contra esto, solo ha servido hasta ahora una cosa: la intromisión polémica del sujeto en la razón subjetiva, un exceso de su manifestación sobre aquello en que quisiera negarse. Sólo dirimiendo esta contradicción, no abrillantándola, puede mantenerse de algún modo el arte.

Tecnología

La obligatoriedad del arte objetivo nunca se satisfizo con medios ligados a fines y pasó a los medios autónomos. En principio, desautoriza simplemente al arte en tanto que producto del trabajo humano que, sin embargo, no quiere ser una cosa más. Primariamente, el arte objetivo es una *contradictio in adjecto*. Sin embargo, su despliegue es el interior del arte contemporáneo. Al arte lo mueve el hecho de que su encantamiento (un resto de la fase mágica) sea refutado en tanto que presencia sensorial inmediata por el desencantamiento del mundo, mientras que ese momento no puede ser borrado. Sólo en él se puede preservar el mimetismo del arte, y tiene su verdad en virtud de la crítica que ejerce mediante su existencia a la racionalidad que se ha vuelto absoluta. El encantamiento mismo, emancipado de su pretensión de ser real, forma parte de la Ilustración: su apariencia desencanta el mundo desencantado. Esto es el éter dialéctico en que hoy el arte vive. La renuncia a la pretensión de verdad del momento mágico preservado describe la apariencia estética y la verdad estética. En la herencia del modo de comportamiento del espíritu dirigido en otros tiempos a las esencias, sobrevive la oportunidad del arte de comprender de manera mediada eso esencial cuya tabuización es equiparada al progreso del conocimiento racional. En el mundo desencantado, sin que él lo confiese, el hecho del arte es un escándalo, copia del encanta miento que él no tolera. Sin embargo, si el arte acepta esto sin problemas, si se establece ciegamente como el encantamiento, se rebaja a un acto de ilusión contra la propia pretensión de verdad y se socava a sí mismo. En medio del mundo desencantado, sigue resultando romántica la palabra del arte extrema, carente de confortación elevadora. La filosofía de la historia de la estética de Hegel, que construye como fase final la fase romántica, es verificada por la antirromántica mientras que sólo ésta puede mediante su negrura sobrepujar al mundo desencantado, anular el encantamiento que el mundo desencantado causa mediante la preponderancia de su aparición, mediante el carácter fetichista de la mercancía. Al existir, las obras de arte postulan La existencia de algo no existente y entran de este modo en conflicto con su no existencia real. Este conflicto no hay que pensarlo a la manera: de los *fans* del jazz: lo que no cuadra con su deporte les parece inoportuno debido a su incompatibilidad con el mundo desencantado. Pues sólo es verdadero lo que no cuadra con este mundo. El *a priori* del enfoque artístico y el estado de la historia ya no concuerdan, si es que antes estaban en armonía; y esta inconcinidad no se puede superar mediante la adaptación: la

verdad es más bien dirimirla. Al revés, la desartización del arte es inmanente, la del arte imperturbable igual que la del que se vende, en consonancia con la tendencia tecnológica del arte que no se puede detener apelando a una interioridad presuntamente pura inmediata. El concepto de técnica artística surgió tarde; todavía falta en el periodo posterior a la Revolución Francesa, cuando el dominio estético de la naturaleza se volvió consciente de sí mismo; por supuesto, no falta la cosa. La técnica artística no es una adaptación cómoda a na era que alardea con petulancia de ser técnica, como si sobre su estructura decidieran inmediatamente las fuerzas productivas y no tanto las relaciones productivas, que mantienen hechizadas a aquéllas. Donde la tecnología estética aspira, como sucedió no pocas veces en os movimientos modernos después de la Segunda Guerra Mundial, a la cientifización del arte en tanto que tal, más que a las innova- iones técnicas, el arte se sale de madre. Los científicos, en especial os físicos, podían reprochar malentendidos a los artistas que se embriagaban en su nomenclatura y recordarles que a los términos físicos que ellos emplean para sus procedimientos no les corresponden los estados de cosas a los que se refieren los términos. La tecnificación del arte no es desencadenada menos por el sujeto, por la consciencia desilusionada y la desconfianza hacia la magia en tanto que do, que por el objeto: cómo hay que organizar las obras de arte para que sean vinculantes. La posibilidad de esto se ha vuelto problemática con la decadencia de los procedimientos tradicionales, que llegan asta la época presente. Sólo se ofrecía una tecnología que prometía organizar las obras de arte en el sentido de esa relación fin-medios que Kant había equiparado a lo estético. La técnica no irrumpió en absoluto desde fuera como suplefaltas, aunque la historia del arte tiene instantes que se parecen a las revoluciones técnicas de la producción material. Con la creciente subjetivización de las obras de arte, maduró el uso libre de ellas en los procedimientos tradicionales. La tecnificación hace triunfar al uso en tanto que principio. Para legitimarse, puede apelar a que las grandes obras de arte tradicionales, que desde Palladio sólo iban unidas intermitentemente a la reflexión sobre los procedimientos técnicos, recibían empero su autenticidad de la medida de su formación técnica, hasta que la tecnología hizo saltar por los aires los procedimientos tradicionales. Retrospectivamente la técnica se conoce mucho más claramente como constituyente del arte (también por cuanto respecta al pasado) de lo que admite la ideología cultural, que presenta la era *técnica* (en su lenguaje) del arte como sucesora y decadencia de algo que en otros tiempos fue espontáneo y humano. Es verdad que en Bach se puede mostrar el vacío entre la estructura de su música y los medios técnicos disponibles por entonces para interpretarla de una manera completamente adecuada; esto es relevante para la crítica del historicismo estético. Pero conocimientos de este tipo no cubren el complejo entero. La experiencia de Bach condujo a una técnica compositiva

sumamente desarrollada. Al revés, en obras a las que se puede considerar arcaicas en el sentido pregnante del término, la expresión está amalgamada tanto con una técnica como con su ausencia o con lo que ella todavía no conseguía. Es inútil discutir qué en el efecto de la pintura anterior a la perspectiva se debe a la profundidad de lo expresado o a una *stéresis* de la insuficiencia técnica que se vuelve expresión. En las obras arcaicas, que por lo general no están abiertas en su posibilidad, sino restringidas, parece presente precisamente por eso tanta técnica (y no más) como es necesario para realizar la cosa. Esto les confiere esa autoridad que engaña sobre el aspecto técnico, que es una condición de esa autoridad. Ante esas obras enmudece la pregunta de qué se quiso hacer, qué no se pudo hacer; a la vista de lo objetivado esta pregunta siempre confunde. La capitulación tiene también su momento oscurantista. El concepto de voluntad artística de Riegl, aunque ayudó a curar a la experiencia estética de las normas abstractas y atemporales, es difícil de sostener; poco o rara vez decide en una obra lo que se quería hacer. La feroz rigidez del Apolo etrusco de Villa Giulia es un constituyente del contenido, al margen de que fuera querida o no. Sin embargo, la función de la técnica cambia en lugares nudales. Ella establece, completamente desarrollada, la supremacía del hacer en el arte, a diferencia de una receptividad de la producción pensada de una u otra manera. La técnica puede convertirte en el adversario del arte si el arte suple lo no factible oprimido en niveles cambiantes. Sin embargo, la tecnificación del arte no se agota en la factibilidad, como querría la trivialidad del conservadurismo cultural. La tecnificación, la prolongación del brazo del sujeto dominador de la naturaleza, quita a las obras de arte el lenguaje más inmediato del sujeto. La legalidad tecnológica refrena la contingencia del mero individuo que produce la obra de arte. El mismo proceso que escandaliza al tradicionalismo porque quita el alma hace hablar en sus productos más más elevados a la obra de arte en vez de que de ahí se derive un *mensaje* (como farfullan hoy) psicológico o humano, lo que se llama *cosificación* busca a tientas, donde es radicalizado, el lenguaje de las cosas. Se acerca virtualmente a la idea de esa naturaleza que la primacía del sentido humano extirpa. La modernidad enfática se escapa del ámbito de la copia de algo anímico y pasa a algo que no se puede expresar mediante un lenguaje intencional En el pasado reciente, la obra de Paul Klee es el testimonio más significativo de esto, y Klee pertenecía a la muy tecnológica Bauhaus.

Dialéctica del funcionalismo

Si se enseña, como hacía Adolf Loos y como desde entonces repiten de buen grado los tecnócratas, la belleza de los objetos técnicos reales, se les atribuye justo aquello contra lo que se rebela la objetividad en tanto que inervación estética. Medir la belleza de acuerdo con categorías tradicionales opacas (como la armonía formal o incluso la grandeza imponente) va a costa de la finalidad real en que obras como los puentes o las instalaciones industriales buscan su ley formal. Que las obras con una finalidad sean bellas en virtud de su fidelidad a esa ley formal es apologético, como si se les quisiera consolar por algo de lo que carecen: la mata conciencia de la objetividad. Por el contrario, la obra de arte autónoma, funcional sólo en sí misma, querría alcanzar mediante su teleología inmanente lo que alguna vez se consideró belleza. Si el arte ligado a fines y el arte carente de fines comparten la inervación de la objetividad pese a su separación, se vuelve problemática la belleza de la obra de arte tecnológica autónoma, a la que renuncia su modelo, la obra con una finalidad. Esta adolece de un funcionamiento sin función. Como carece del *terminus ad quem* exterior, se marchita el *terminus ad quem* interior; funcionar se vuelve superfluo en tanto que algo para-otro, se vuelve ornamental en tanto que fin en sí mismo. Se sabotea ahí un momento de la funcionalidad misma, la necesidad que asciende desde abajo, que se guía por lo que quieren los momentos parciales. Queda dañado profundamente ese equilibrio de tensión que la obra de arte objetiva toma de las artes finales. En todo esto se manifiesta la inadecuación entre la obra de arte configurada funcionalmente y su carencia de función. Sin embargo, la mímesis estética de la funcionalidad no se puede revocar mediante el recurso a lo subjetivo inmediato: ese recurso solo ocultaría hasta qué punto el individuo y su psicología se han convertido en una ideología frente a la preponderancia de la objetividad social: la objetividad artística tiene la consciencia correcta de esto. La crisis de la objetividad artística no es una señal para sustituir a ésta por algo humano que en seguida degeneraría en confortación, correlato de la inhumanidad que se incrementa realmente. Pensada hasta el final amargo, la objetividad se dirige empero hacia lo preartístico bárbaro. La propia alergia (cultivada estéticamente) a lo kitsch, al ornamento, a in superfluo, al lujo, tiene también el aspecto de barbarie, del malestar destructivo en la cultura (de acuerdo con la teoría de Freud). Las antinomias de la objetividad dan fe de esa dialéctica de la Ilustración en la que progreso y regresión están mezclados. Lo bárbaro es lo literal. En virtud de su pura legalidad, la obra de arte

es objetivada como mero hecho, con lo cual queda minada como arte. La alternativa que se abre en la crisis es: o salir del arte, o cambiar su concepto.

Lo bello natural

Veredicto sobre lo bello natural

Desde Schelling, cuya estética se llama filosofía del arte, el interés estético se ha concentrado en las obras de arte. La teoría ya apenas se ocupa de lo bello natural, en el que todavía se basaban las definiciones más penetrantes de la *Crítica del juicio*. Difícilmente porque (de acuerdo con la teoría hegeliana) lo bello natural hubiera quedado superado y conservado en algo más elevado: file reprimido. El concepto de lo bello natural hurga en una herida, y falta poco para pensarla junto con la violencia que la obra de arte (un puro artefacto) ejerce sobre lo natural. Hecha por seres humanos, la obra de arte se encuentra frente a la naturaleza, que en apariencia no está hecha. Pero ambas están remitidas la una a la otra en tanto que antítesis puras: la naturaleza, a la experiencia de un mundo mediado, objetualizado; la obra de arre, a la naturaleza, al lugarteniente mediado de la inmediatez. Por eso es indispensable para la teoría del arte la reflexión sobre lo bello natural. Mientras que (gran paradoja) las consideraciones a este respecto, casi la temática en si misma, resultan anticuadas, insípidas, el arte grande y su interpretación se asimilan a lo que la estética antigua atribuía a la naturaleza, con lo cual impiden la reflexión sobre lo que tiene su lugar más allá de la inmanencia estética y empero es una condición de ésta. La transición a la religión ideológica del arte del siglo XIX, cuyo nombre fue inventado por Hegel, y la satisfacción en la reconciliación alcanzada simbólicamente en la obra de arte pagan por esa represión. Lo bello natural desapareció de la estética debido al dominio cada vez más amplio del concepto de libertad y dignidad humana inaugurado por Kant y trasplantado de manera coherente a la estética por Schiller y Hegel, de acuerdo con el cual en el mundo no hay que respetar nada 'masque lo que el sujeto autónomo se debe a si mismo. La verdad de esa libertad para el sujeto es al mismo tiempo falsedad: falta de libertad para lo otro. Por eso, al giro contra lo bello natural no le falta, pese a haber hecho posible un progreso enorme en la concepción del arte como algo espiritual, el momento destructivo, que tampoco le falta al concepto de dignidad frente a la naturaleza. El importante ensayo de Schiller Gracia y dignidad pone ahí la cesura. Las devastaciones que el idealismo produjo en la estética se vuelven llamativamente visibles en sus víctimas, como Johann Peter Hebel, que sufren el veredicto de La dignidad estética, pero sobreviven a ella al mostrarle mediante su existencia (que a los idealistas les parecía demasiado finita) su propia finitud estúpida. Tal vez, en ningún lugar sea más espectacular que en la estética el secamiento de todo lo no dominado por el

sujeto, la sombra tenebrosa del idealismo. Si se revisara el proceso contra lo bello natural, se acusaría a la dignidad en canto que auto-exaltación del animal «ser humano» por encima de la animalidad. A la vista de la experiencia de la naturaleza, la dignidad se revela la usurpación del sujeto que degrada a mero material a lo que no está sometido a él, a las cualidades, y lo elimina del arte en tanto que potencial completamente indeterminado aunque este lo necesite de acuerdo con su propio concepto. Los seres humanos no están dotados positivamente de dignidad, sino que ella sólo seria lo que ellos todavía no son. Por eso, Kant trasladó la dignidad al carácter inteligible y no la atribuyó al carácter empírico. Bajo el signo de la dignidad adherida a los seres humanos tal como son, que rápidamente pasó a la dignidad oficial de la que Schiller desconfiaba en el espíritu del siglo XVIII, el arte se convirtió en la palestra de lo verdadero, de lo bello y de lo bueno que en la reflexión estética apartó lo solido al borde de lo que la amplia y sucia corriente principal del espíritu arrastraba consigo.

Lo bello natural como salida

La obra de arte, que es completamente Φέσει, algo humano, suple a lo que es Φύσει, a lo que no es meramente para el sujeto, a lo que en lenguaje kantiano sera cosa en si. Igual que la obra de arte es lo idéntico del sujeto, la naturaleza tendría que ser ella misma. La liberación respecto de la heteronomía de los materiales, sobre todo de los objetos naturales, la pretensión de que cualquier objeto podría ser capturado por el arte, ha dado a este el dominio sobre los materiales y ha borrado en el la rudeza de lo no mediado con el espíritu. Pero la senda de este progreso, que ocultaba todo lo que no admitía esa identidad, también era una senda de devastación. De esto se ha asegurado en el siglo xx el recuerdo de las obras de arte autenticas que fueron menospreciadas bajo el terror del idealismo. Karl Kraus buscaba la salvación de esas obras en el lenguaje, en consonancia con su apología de lo oprimido bajo el capitalismo: el animal, el paisaje, la mujer. A esto le correspondería el giro de la teoría estética a lo bello natural. Es evidente que Hegel no podía comprender que la experiencia genuina del arte no es posible sin la experiencia de esa capa tan difícil de captar cuyo nombre (lo bello natural) se iba perdiendo. Su sustancialidad llega hasta las profundidades de la modernidad: en Proust, cuya *Recherche* es obra de arte y metafísica del aste, la experiencia de un seto de espino es uno de los fenómenos primordiales del comportamiento estético. Las obras de arte autenticas, que se basan en la idea de la reconciliación de la naturaleza, al convertirse en una naturaleza segunda siempre han sentido (como para tomar aliento) el impulso de salir de si mismas. Como la identidad no es su última palabra, han buscado confortación en la naturaleza primera: el Ultimo acto del Figaro, que tiene lugar al aire libre, no menos que *El cazador furtivo* cuando Agathe contempla desde la terraza la noche estrellada. Es innegable que este tomar aliento depende de lo mediado, del mundo de las convenciones. Durante largos periodos, el sentimiento de lo bello natural se incrementó con el sufrimiento que al sujeto replegado sobre si mismo le causaba un mundo organizado; neva la huella del dolor por el mundo. El propio Kant despreciaba el arte hecho por los seres humanos, que convencionalmente se encuentra frente a la naturaleza. Esta superioridad de la belleza natural sobre la belleza artística, aunque esta supere a aquella en relación con la forma, para despertar un interés inmediato concuerda con la manera de pensar más pura y rigurosa de todos los seres humanos que han cultivado su sentimiento moral»[23].

23 Immanuel Kant, op. cit., p. 172 (*Crítica del juicio*, § 42).

Aquí está hablando Rousseau, y no menos en la frase: «Si un hombre que tiene bastante gusto para juzgar sobre los productos de las bellas artes con la mayor exactitud y sutileza abandona de buen grado la habitación en que se encuentran las bellezas que entretienen a la vanidad y a otras alegrías sociales y se dirige a lo bello de la naturaleza para encontrar voluptuosidad (por decirlo así) para su espíritu en un razonamiento que nunca podrá desarrollar por completo, consideraremos con gran respeto esta elección suya y presupondremos en ese hombre un alma bella, cosa que no puede atribuirse ningún conocedor y amante del arte por el interés que toma en sus objetos»[24]. El gesto de salir lo comparten estas frases de la teoría con las obras de arte de su tiempo. Kant atribuía a la naturaleza lo sublime y, por tanto, todo lo bello que evita el mero juego formal. Por el contrario, Hegel y su época elaboraron el concepto de un arte que no entretiene a la vanidad y a otras alegrías sociales», como le parecía obvio al hijo del *dix-huitième*. Pero de este modo descuidaron la experiencia que en Kant todavía se expresa sin trabas en el espíritu revolucionario burgués, que considera falible lo hecho y, como no se le ha convertido en naturaleza segunda, conserva la imagen de una naturaleza primera.

24 Op. cit.

Sobre el paisaje cultural

Hasta qué punto cambia históricamente el concepto de lo bello natural se muestra con la mayor claridad en que durante el curso del siglo XIX se le sumó un ámbito que, siendo un ámbito de artefactos, hay que considerarlo primariamente contrapuesto a el: el ámbito del paisaje cultural. Se sienten como bellas las obras históricas, a menudo en relación con su entorno geográfico, al que por ejemplo se pueden parecer par el material pedregoso empleado. En ellas no es central, como en el arte, una ley formal; rara vez están planificadas, aunque su orden en torno a la iglesia o a la plaza del mercado tiende a veces a alga de ese tipo, igual que las condiciones económico-materiales a veces producen formas artísticas. Sin duda, no poseen el carácter de intangibilidad que la concepción habitual suele asociar a lo bello natural. A los paisajes culturales, la historia se les ha impreso como su expresión, la continuidad histórica coma su forma, y los integran dinámicamente, tal coma suele suceder en las obras de arte. El descubrimiento de esta capa estética y su apropiación por el sensorio colectivo se remonta al romanticismo, presumiblemente al culto de la mina. Con la decadencia del romanticismo, decayó el reino intermedio del paisaje cultural hasta convertirse en un articulo de anuncios para conciertos de órgano y para la nueva seguridad; el urbanismo predominante absorbe como complemento ideológico lo que complace a las ciudades y empero no lleva los estigmas de la sociedad de mercado. Por eso, aunque el júbilo ante cada vieja murallita, ante cada caserón medieval, esté mezclado con la mala conciencia, sobrevive al conocimiento que lo hace sospechoso. Mientras el progreso mutilado en sentido utilitarista haga violencia a la superficie de la Tierra, la percepción no se deja convencer (pese a todas las pruebas de lo contrario) de que lo que está más acá de la tendencia y ante ella es en su retraso más humano y mejor. La racionalización todavía no es racional; la universalidad de la mediación todavía no se ha convertido en vida; esto confiere a las huellas de la inmediatez antigua, aunque sea problemática y anticuada, un momento de derecho correctivo. El anhelo que se calma en ellas, que es engañado por ellas y que debido a este cumplimiento falso se convierte en algo malo, se legitima en la renuncia que lo existente comete permanentemente. El paisaje cultural parece obtener su fuerza de resistencia más profunda cuando la expresión de la historia que se manifiesta estéticamente en él está adobada con el sufrimiento real del pasado. La figura de lo limitado hace feliz porque no se debe olvidar la coacción de lo limitador; sus imágenes son un memento. Animado se

lamenta desde el paisaje cultural, que ya se parece a la ruina donde las casas aún están en pie» lo que desde entonces enmudeció en un lamento silencioso. Aunque hoy la relación estética con cualquier pasado está envenenada por la tendencia reaccionaria con que esa relación pacta, ya no sirve una consciencia estética puntual que elimine como basura la dimensión de lo pasado. Sin el recuerdo histórico no habría nada bello. Una humanidad liberada, que en especial se hubiera desprendido de todos los nacionalismos, podría obtener junto con el pasado también el paisaje cultural de una manera inocente. Lo que aparece en la naturaleza como algo separado de la historia e indómito pertenece polémicamente a una fase histórica en la que la red social estaba tejida tan densamente que los vivos temían morir ahogados. En épocas en que la naturaleza se presenta todopoderosa al ser humano, no hay espacio para lo bello natural; como se sabe, las profesiones agrícolas, para las que la naturaleza es inmediatamente objeto de acción, tienen poca sensibilidad para el paisaje. Lo bello natural presuntamente ahistórico tiene su núcleo histórico; esto lo legitima, igual que relativiza su concepto. Donde la naturaleza no estaba dominada realmente, asustaba la imagen de su carácter indómito. De ahí la extraña preferencia por los órdenes simétricos de la naturaleza. La experiencia sentimental de la naturaleza ha disfrutado de lo irregular» de lo no esquemático, en simpatía con el espíritu del nominalismo. Sin embargo, el progreso civilizatorio engaña fácilmente a los seres humanos sobre hasta qué punto siguen estando desprotegidos. La dicha por la naturaleza estaba enredada con la concepción del sujeto como algo que es para sí y virtualmente infinito; el sujeto se proyecta así a la naturaleza y se siente cercano a ella en tanto que escindido; su impotencia en la sociedad petrificada como naturaleza segunda se convierte en el motor de la fuga a la naturaleza presuntamente primera. En Kant, el miedo a la fuerza de la naturaleza comenzó a ser anacrónico debido a la consciencia de libertad del sujeto; ha cedido a su miedo a la falta permanente de libertad. Ambas cosas quedan contaminadas en la experiencia de lo bello natural. Cuanto menos puede confiar en sí mismo, tanto más se convierte el arte en su condición. La frase de Verlaine «*La mer est plus belle que les cathédrales*» es propia de una fase sumamente civilizatoria y produce un terror beneficioso, como cada vez que se recurre a la naturaleza para aclarar lo que los seres humanos hacen si lleva la contraria a su experiencia.

Conexión de lo bello natural y lo bello artístico

Hasta qué punto está conectado lo bello natural con lo bello artístico se ve en la experiencia del primero. Esa experiencia se refiere a la naturaleza sólo como fenómeno, nunca como material del trabajo y de la reproducción de la vida, tanto menos como sustrato de la ciencia. Igual que la experiencia artística, la experiencia estética de la naturaleza es una experiencia de imágenes. La naturaleza que aparece como algo bello no es percibida como objeto de acción. El abandono de los Fines de la autoconservación, enfático en el arte, está consumado también en la experiencia estética de la naturaleza. Desde este punto de vista, la diferencia entre esta experiencia y la experiencia artística no es tan considerable. La mediación se desprende de la relación del arte con la naturaleza no menos que de la relación inversa. El arte no es, como quería hacer creer el idealismo, la naturaleza, pero quiere cumplir la promesa de la naturaleza. El arte sólo puede hacer esto si rompe esa promesa, si se retira a sí mismo. Hasta aquí llega la verdad del teorema hegeliano de que el arte se inspira en algo negativo, en la indigencia de lo bello natural; en verdad, en que la naturaleza no es lo que parece si sólo se define por su antítesis a la sociedad. Las obras de arte llevan a cabo lo que la naturaleza quiere en vano: abren los ojos. La misma naturaleza que aparece proporciona, si no sirve como objeto de acción, la expresión de la melancolía, o de la paz o de lo que sea. El arte reemplaza a la naturaleza eliminándola *in effigie* todo arte naturalista está engañosamente cerca de la naturaleza porque (igual que la industria) la relega a materia prima. La resistencia del sujeto contra la realidad empírica en la obra autónoma es también una resistencia contra la naturaleza que aparece inmediatamente. Pues lo que se muestra en ésta no coincide con la realidad empírica, igual que según la concepción grandiosamente contradictoria de Kant las cosas en sí no coinciden con el mundo de los «fenómenos», de los objetos constituidos categorialmente. El progreso histórico del arte se nutre de lo bello natural, igual que en los primeros tiempos burgueses surgió de ese movimiento; algo de eso parece estar anticipado de manera deformada en el menosprecio de lo bello natural por parte de Hegel. La racionalidad que se ha vuelto estética, el uso inmanente de los materiales que se reúnen en una figura, tiene como resultado algo similar al momento natural del comportamiento estético. Tendencias cuasi racionales del arte, como la renuncia crítica a los *topoi*, la elaboración de las obras hasta su extremo, productos de la subjetivación, acercan las obras (en absoluto mediante la imitación) a algo natural que está

oculto por el sujeto dominador; «el origen es la meta», si acaso para el arte. Que la experiencia de lo bello natural se mantenga, al menos de acuerdo con su consciencia subjetiva, más acá del dominio de la naturaleza, como si fuera inmediata al origen, describe su fortaleza y su debilidad. Su fortaleza, porque recuerda la situación sin dominio, que probablemente nunca fue; su debilidad, porque de este modo se derrite en eso amorfo desde lo cual se elevó el genio y fue entregado a esa idea de libertad que se realizó en una situación sin dominio. La anámnesis de la libertad en lo bello natural confunde porque alberga la esperanza de encontrar libertad en lo no libre anterior. Lo bello natural es el mito transpuesto a la imaginación y de este modo tal vez agotado. Todos consideran bello el canto de los pájaros; toda persona que sienta y en la que sobreviva algo de la tradición europea se emocionará al escuchar un mirlo después de la lluvia. Sin embargo, en el canto de los pájaros acecha lo terrible, pues no es un canto, sino que obedece al hechizo que los atrapa. El terror aparece todavía en la amenaza de las bandadas de pájaros, en las que se perciben los viejos presagios, sobre todo los de la desgracia. La ambigüedad de lo bello natural tiene su génesis,por cuanto respecta al contenido, en ¡a ambigüedad de los mitos. Por eso, al genio que ha despertado ya no le satisface lo bello natural. En su creciente carácter de prosa, el arte se escapa por completo del mito y por tanto, del hechizo de la naturaleza, que a su vez prosigue en el dominio subjetivo de la naturaleza. Para restituir la naturaleza, haría falta lo que se le ha escapado en tanto que destino. Cuanto más arte es formado como objeto del sujeto y despojado de las meras intenciones de éste, tanto más articuladamente habla según el modelo de un lenguaje no conceptual, no firmemente significativo; sería el mismo lenguaje de lo que la era sentimental llamaba con una metáfora gastada y hermosa el libro de la naturaleza. Por la senda de su racionalidad y a través de ella, la humanidad capta en el arte lo que la racionalidad olvida y a lo que recuerda su reflexión segunda. Punto de fuga de este desarrollo, por supuesto sólo de un aspecto del arte moderno, es el conocimiento de que la naturaleza (en tanto que algo bello) no se puede copiar. Pues lo bello natural ya es, en tanto que aparece, una imagen. Su copia es una tautología que, al objetualizar lo que aparece, al mismo tiempo lo elimina. La reacción nada esotérica que siente como kitsch un prado lila e incluso un cuadro del monte Cervino va mucho más allá de estos temas arriesgados: ahí se inerva la no copiabilidad de lo bello natural. El malestar por esto se actualiza en extremos para que la zona de la imitación de la naturaleza que se caracteriza por el buen gusto no sea molestada. El bosque verde de los impresionistas alemanes no tiene una dignidad mayor que los lagos de los cuadros de los hoteles, y los impresionistas franceses sabían muy bien por qué tan pocas veces elegían la naturaleza pura como tema, por qué, si no se dirigían a algo tan artificioso como las bailarinas y los jinetes o la naturaleza muerta del invierno de Sisley,

impregnaban sus paisajes de emblemas civilizatorios que contribuían a la esqueletización constructiva de la forma, por ejemplo en Pissarro. Es difícil prever hasta qué punto el tabú cada vez más denso de la copia de la naturaleza afectará a su imagen. La tesis de Proust de que la percepción de la naturaleza cambió gracias a Renoir proporciona no sólo el consuelo que el poeta extrajo del impresionismo, sino que también implica Miedo: a que la cosificación de las relaciones entre los seres humanos infecte a toda experiencia y se convierta literalmente en algo absoluto. El rostro más hermoso de una chica se vuelve feo por su semejanza penetrante con una estrella del cine, de acuerdo con la cual está prefabricado en realidad: la experiencia de algo natural engaña tendencialmente incluso donde se da como la experiencia de algo individualizado por completo, como si estuviera protegida de la administración. Lo bello natural pasa, en la era de su mediación total, a su caricatura; la reverencia mueve a ejercer ascetismo ante su contemplación mientras este recubierto de las improntas de la mercancía. También en el pasado, lo bello natural solo era auténtico en tanto que *nature morte*: donde sabia leer la naturaleza como cave de algo histórico, si no de la caducidad de todo lo histórico. La prohibición de las imágenes en el Antiguo Testamento tiene, junto a su aspecto teológico, un aspecto estético. Que no se pueda hacer imágenes (es decir, imágenes de algo) significa al mismo tiempo que la imagen no es posible. Lo que aparece en la naturaleza es privado mediante su duplicación en el arte de ese ser-en-si del que se harta la experiencia de la naturaleza. El arte sólo es fiel a la naturaleza que aparece donde hace presente el paisaje en la expresión de su propia negatividad; los versos de Borchardt .escritos al contemplar dibujos de paisajes[25] han manifestado esto de una manera insuperable y chocante. Si la pintura parece felizmente reconciliada con la naturaleza, como en Corot, esta reconciliación tiene el índice de algo instantáneo: el aroma eternizado es una paradoja.

25 Cfr. Rudolf Borchardt, *Gedichte*, ed. M. L. Borchardt y H. Steiner, Stuttgart 1957, p. 113 s.

Deformación histórica de la experiencia de la naturaleza

Lo bello natural de la naturaleza que aparece está comprometido por el rousseaunismo del *retournons*. Hasta qué punto se equivoca la antítesis vulgar de técnica y naturaleza lo deja claro el hecho de que precisamente la naturaleza no suavizada por el cuidado humano, la naturaleza por la que no ha pasado ninguna mano humana, las morenas y escoriales alpinas, se parecen a los montones de basura industrial de los que huye la necesidad estética de naturaleza aprobada socialmente. Ya se verá si esta necesidad tiene aspecto industrial en el universo anorgánico. El concepto de naturaleza, siempre idílico, sigue siendo en su expansión telúrica, en la impronta de la técnica total, el provincianismo de una isla diminuta. La técnica que, de acuerdo con un esquema tornado en última instancia de la moral sexual burguesa, ha ultrajado a la naturaleza seria bajo otras relaciones de producción igualmente capaz de socorrer a la naturaleza y de ayudarle a llegar a ser en la pobre Tierra lo que ella tal vez quiere. La consciencia solo está a la altura de la experiencia de la naturaleza si incluye (como la pintura impresionista) las cicatrices de la naturaleza. De este modo se pone en movimiento el concepto fijo de lo bello natural, que se extiende por lo que ya no es naturaleza. De lo contrario, ésta queda degradada a un fantasma engañador. La relación de la naturaleza con lo muerto cósico es accesible a su experiencia estética. Pues en cada experiencia de la naturaleza está propiamente la sociedad entera. Ésta no solo establece los esquemas de percepción, sino que funda de antemano mediante el contraste y la semejanza lo que en cada momento se considera naturaleza. La experiencia de la naturaleza está constituida, entre otras cosas, por la facultad de la negación determinada. Con la expansión de la técnica, y más aún en verdad de la totalidad del principio de intercambio, lo bello natural se convierte cada vez más en su función contrastante y queda integrado en lo cosificado, a lo que combatía. El concepto de lo bello natural, que fue acuñado contra las convenciones del absolutismo, ha perdido su fuerza porque desde la emancipación burguesa en nombre de los derechos humanos presuntamente naturales el mundo de experiencia no está menos, sino más, cosificado que en el *dix-huitième*. La experiencia inmediata de la naturaleza, privada de su punta critica y subsumida a la relación de intercambio (se emplea para esto la expresión industria turística), se ha vuelto neutral y apologética: la naturaleza se ha convertido en una reserva natural y en una coartada. Lo bello natural es ideología en canto que subrepción de la inmediatez a través de lo mediado. Incluso la experiencia adecuada de lo

bello natural se acomoda a la ideología complementaria de lo inconsciente. Si se atribuye a los seres humanos como mérito, de acuerdo con la costumbre burguesa, que sean muy sensibles a la naturaleza (por lo general, esto ya se les ha convertido en una satisfacción moral-narcisista: qué bueno hay que ser para poder disfrutar y ser agradecido), ya no hay freno hasta la sensibilidad a todo lo bello de que hablan los anuncios matrimoniales, testimonios de una experiencia reducida al mínimo. Ésta deforma lo más íntimo de la experiencia de la naturaleza. Difícilmente queda algo de ella en el turismo organizado. Sentir la naturaleza, en especial su silencio, se ha convertido en un raro privilegio que es explotable comercialmente. Pero con esto no está simplemente condenada la categoría de lo bello natural. La aversión a hablar de ella es más fuerte donde sobrevive el amor a ella. Decir las palabras «¡Qué hermoso!» en un paisaje hiere a su lenguaje mudo y reduce su belleza; la naturaleza que aparece quiere silencio, mientras que quien es capaz de experimentarla siente el impulso a una palabra que lo libere por unos instantes de la prisión metodológica. La imagen de la naturaleza sobrevive porque su negación perfecta en el artefacto, que la salva, se ciega necesariamente contra lo que estaría más allá de la sociedad burguesa, de su trabajo y de sus mercancías. Lo bello natural es una alegoría de eso que esta más allá, pese a estar mediado por la inmanencia social. Si se presenta esta alegoría como el estadio alcanzado de la reconciliación, queda reducida a un recurso para ocultar y justificar el estado no reconciliado en que esa belleza es posible.

Análisis de la percepción estética

Ese «¡Oh, qué bello!» que, de acuerdo con un verso de Hebbel, estorba a «la fiesta de la naturaleza»[26] concuerda con la tensa concentración a la vista de las obras de arte, no de la naturaleza. De la belleza de la naturaleza sabe más la percepción inconsciente. En su continuidad se muestra la belleza de la naturaleza, a veces de repente. Cuanto más intensamente se contempla la naturaleza, tanto menos se percibe su belleza, a no ser que le llegue a uno involuntariamente. No suele servir de nada visitar los miradores más famosos, las bellezas naturales más importantes. A lo que habla en la naturaleza le perjudica la objetualización que la contemplación atenta causa, y al final algo de esto vale también para las obras de arte, que solo son completamente perceptibles en el *temps-disrée*, cuya concepción en Bergson parece derivarse de la experiencia artística. Si la naturaleza sólo se puede ver ciegamente (por decirlo así), son imprescindibles estéticamente la percepción y el recuerdo inconscientes, que al mismo tiempo son rudimentos arcaicos incompatibles con la creciente mayoría de edad racional. La pura inmediatez no basta para la experiencia estética. Esta necesita, junto a la involuntariedad, también la voluntariedad, la concentración de la consciencia; no se puede eliminar la contradicción. Todo lo bello se abre al análisis si avanza con coherencia; el análisis le aporta la involuntariedad y seria inútil si en él no estuviera oculto el momento lo involuntario. A la vista de lo bello, la reflexión analítica restablece el *temps-durée* mediante su antítesis. El análisis culmina en algo bello, tal como tendría que parecer a la percepción perfecta e inconsciente. De este modo describe subjetivamente una vez más la órbita que la obra de arte describe objetivamente en sí: el conocimiento adecuado de lo estético es la realización espontánea de los procesos objetivos que tienen lugar ahí en virtud de sus tensiones. Genéticamente, el comportamiento estético parece necesitar la familiaridad con lo bello natural en la infancia, de cuyo aspecto ideológico se aparta para salvar lo bello natural en la relación con los artefactos.

---

26 Friedrich HEBBEL, «Herbstbild», en Gerhard FRICKE (ed.), *Werke in zwei Bänden*, vol. 1, Múnich 1952, p. 12.

Lo bello natural como historia suspendida

Cuando se agudizó la contraposición de inmediatez y convención y el horizonte de la experiencia estética se abrió a lo que Kant llamaba sublime, aparecieron como bellos en la consciencia fenómenos naturales que subyugaban grandiosamente. Este comportamiento era efímero desde el punto de vista histórico. Así, el genio polémico de Karl Kraus (tal vez en consonancia con el *modern style* de Peter Altenberg) se negó a rendir culto al paisaje grandioso; es evidente que no le hacían feliz Las montañas, cosa que solo le sucede al turista alpino, del que con razón desconfiaba el critico de la cultura. Ese escepticismo frente a la naturaleza grande surge sin duda en el sensorio artístico. Al incrementarse la diferenciación, el sensorio artístico se vuelve esquivo a la equiparación que la filosofía idealista hace de los grandes proyectos y categorías con el contenido de las obras. Confundir estas dos cosas se ha convertido en el índice del comportamiento carente de musa. También la grandeza abstracta de la naturaleza, que Kant todavía admiraba y a la que comparó con la ley moral, es comprendida como reflejo de la megalomanía burguesa, del sentido del récord, de la cuantificación, del culto burgués de los héroes. De este modo se pasa por alto que ese momento en la naturaleza también le procura al contemplador algo del todo diferente, algo en lo que el dominio humano tiene su limite y que recuerda la impotencia de los manejos humanos. Así, Nietzsche quería sentirse en Sils Maria «dos mil metros por encima del mar, por no decir por encima de los seres humanos». Estas fluctuaciones en la experiencia de lo bello natural impiden, igual que el arte, cualquier apriorismo de la teoría. Quien quisiera fijar lo bello natural en un concepto invariante quedaría en ridículo, como Husserl cuando dice que paseando percibe el verde fresco del césped. Quien habla de lo bello natural se aproxima a la peor poesía. Solo el pedante se atreve a distinguir en la naturaleza lo bello y lo feo, pero sin esta distinción el concepto de lo bello natural estaría vacío. Ni categorías como la de grandeza formal (a la que contradice la percepción micrológica de lo bello en la naturaleza, tal vez la más auténtica) ni, tal como se imaginaba la estética antigua, las relaciones matemáticas de simetría proporcionan criterios de lo bello natural. De acuerdo con el canon de conceptos generales, lo bello natural es indefinible porque su propio concepto tiene su sustancia en lo que se sustrae a los conceptos generales. Su indefinibilidad esencial se manifiesta en que cada pedazo de naturaleza (igual que todo lo hecho por los seres humanos que se ha convertido en naturaleza) puede llegar a ser bello, resplandeciendo desde

dentro. Esa expresión tiene poco o nada que ver con las proporciones formales. Sin embargo, al mismo tiempo cada objeto de la naturaleza experimentado como bello se presenta como si fuera lo único bello en toda la Tierra; esto pasa en herencia a cada obra de arte. Aunque no se puede distinguir categóricamente lo bello y lo no bello en la naturaleza, la consciencia que se sumerge con amor en algo bello se ve impulsada a esa distinción. Lo cualitativamente diferenciador en lo bello de la naturaleza hay que buscarlo, si acaso, en el grado en que habla algo no hecho por seres humanos, en su expresión. Bello es en la naturaleza lo que parece más que lo que es literalmente en ese lugar. Sin receptividad no habría expresión objetiva, pero ésta no se reduce al sujeto; lo bello natural alude a la supremacía del objeto en la experiencia subjetiva. Es percibido igual como algo vinculante que como algo no incomprensible que espera a su resolución preguntando. Pocos elementos de lo bello natural se han transferido a las obras de arte tan perfectamente como este carácter doble. Desde su punto de vista, el arte no es imitación de la naturaleza, sino imitación de lo bello natural. Lo bello natural crece con la intención alegórica que proclama sin descifrarla; con significados que no se objetualizan (como en el lenguaje intencional). Suelen ser históricos, como el «rincón del Hardt» del que habla Hölderlin[27]. Un grupo de árboles resulta bello (más bello que otros) si parece una huella, por más vaga que sea, de algo pasado; una roca que por un segundo le parece a la mirada un animal prehistórico, mientras que un segundo después desaparece la semejanza. Ahí tiene su lugar una dimensión de la experiencia romántica que se afirma más allá de la filosofía romántica. En lo bello natural se mezclan, de manera musical y caleidoscópica, elementos naturales y elementos históricos. Uno puede reemplazar al otro, y lo bello natural vive en la fluctuación no en la univocidad de las relaciones. Es un espectáculo cómo las nubes representan dramas de Shakespeare, o cómo los bordes iluminados de las nubes parecen conferir duración a los rayos. Si el arte no copia las nubes, los dramas intentan representar los dramas de las nubes; en Shakespeare, esto se roza en una escena de Hamlet con los cortesanos. Lo bello natural es historia suspendida, devenir detenido. Siempre que se atribuye con razón a las obras de arte sentimiento natural, ellas reaccionan. Pero ese sentimiento, pese a su parentesco con la alegoría, es fugaz hasta el *déjà vu* y acierta si es efímero.

27 Cfr. Friedrich Hölderlin, op. cit., vol. 2, p. 120.

Indeterminabilidad determinada

Humboldt ocupa una posición entre Kant y Hegel también en que mantiene lo bello natural, pero intenta concretarlo frente al formalismo kantiano. Así, en el escrito sobre los vascos (que injustamente fue eclipsado por el *Viaje a Italia* de Goethe) se critica la naturaleza sin que la crítica, como habría que esperar ciento cincuenta años después, resulte ridícula por su seriedad. A un grandioso paisaje rocoso Humboldt le reprueba que le faltan árboles. El verso «La ciudad está bien situada, pero le falta una montaña» se burla de esas sentencias; el mismo paisaje habría fascinado cincuenta años después. La ingenuidad que pide que no se haga uso del juicio humano en la naturaleza no humana da fe de una relación con ella que es mucho más interior que la admiración siempre satisfecha. La razón a la vista del paisaje presupone no sólo, como se podría sospechar *prima facie*, un gusto racionalista-armonicista que entiende lo no humano como referido al ser humano. Además, la razón está impregnada vivamente por una filosofía de la naturaleza (que Goethe compartía con Schelling) que interpreta la naturaleza como algo que tiene sentido en sí mismo. Igual que esta concepción, es irrecuperable la experiencia de la naturaleza que la anima. Pero la crítica de la naturaleza no es sólo *hybris* del espíritu que se cree absoluto. Tiene algo de base en el objeto. Así como es verdad que cualquier cosa de la naturaleza puede ser considerada bella, también es verdad que el paisaje de Toscana es más bello que los alrededores de Gelsenkirchen. La desaparición de lo bello natural fue acompañada por la decadencia de la filosofía de la naturaleza. Sin embargo, ésta murió no sólo como ingrediente de la historia del espíritu; la experiencia en la que se basaban tanto ella como la dicha Por la naturaleza ha cambiado profundamente. A lo bello natural le sucede lo mismo que a la «formación»: es vaciado por la consecuencia incontestable de su ampliación. Las descripciones de la naturaleza de Humboldt resisten cualquier comparación; las del agitado Golfo de Vizcaya están a medio camino entre las poderosas frases de Kant sobre lo sublime y la exposición por Poe del Maelström; pero están ligadas irrepetiblemente a su instante histórico. Se equivocó el juicio de Solger y Hegel, que de la indeterminación crepuscular de lo bello natural derivaban su inferioridad. Goethe aún distinguía entre objetos que son dignos de la pintura y objetos que no lo son; esto le llevó a ensalzar la caza de motivos y una pintura de vistas que no complacían ni siquiera al gusto exquisito de los responsables de la edición «del jubileo» de sus obras. Sin embargo, la estrechez clasificatoria de los juicios de

Goethe sobre la naturaleza es superior por su concreción a la sentencia niveladora de que todo es igual de bello. Por supuesto, bajo la presión del desarrollo pictórico se ha invertido la definición de lo bello natural. De una manera no especialmente ingeniosa se ha anotado a menudo que las imágenes kitsch han echado a perder las puestas del sol. La culpa de la desgracia de la teoría de lo bello natural no la tiene ni la corregible debilidad de las reflexiones al respecto ni la pobreza de lo que se busca. Más bien, lo bello natural se define por su indeterminación, que vale para el objeto no menos que para el concepto. En tanto que indeterminado, antitético a las determinaciones, lo bello natural es indeterminable, emparentado en esto a la música, que en Schubert derivó de esa semejanza no objetual los efectos más profundos. Igual que en la música, en la naturaleza resplandece lo que es bello para desaparecer en seguida cuando se intenta fijarlo. El arte no imita a la naturaleza, tampoco a bellezas naturales concretas, sino a lo bello natural en sí. A esto se refiere, más allá de la aporía de lo bello natural, la aporía de la estética. Su objeto se determina como indeterminable, negativo. Por eso necesita el arte a la filosofía, que lo interpreta para decir lo que él no puede decir, ya que el arte sólo lo puede decir si no lo dice. Las paradojas de la estética están dictadas por el objeto: «Lo bello tal vez exija la imitación servil de lo que es indefinible en las cosas»[28]. Aunque sea bárbaro decir de algo en la naturaleza que es más bello que otra cosa, el concepto de lo bello en la naturaleza (en tanto que algo distinguible) lleva esa barbarie teleológicamente en sí, mientras que el modelo de lo banal sigue siendo quien ciego frente a lo bello de la naturaleza. La razón de esto es lo enigmático del lenguaje de la naturaleza. Esa insuficiencia de lo bello natural que haber sido, de acuerdo con la teoría hegeliana de los grados, uno de los motivos para el arte enfático. Pues en el arte se objetiva y se da duración a lo que se escurre: en esta medida, el arte es concepto, pero no a la manera de la lógica discursiva. La debilidad del pensamiento a la vista de lo bello natural, en tanto que una debilidad del sujeto y su fortaleza objetiva exigen que su enigma se refleje en el arte y de este modo se determine en relación con el concepto, aunque no como algo conceptual. El poema de Goethe *Wanderers Nachtlied* es incomparable no porque en él habla el sujeto (que más bien preferiría, como en toda obra auténtica, enmudecer a través de ésta), sino porque mediante su lenguaje imita lo indecible del lenguaje de la naturaleza. No otra cosa parece querer decir la norma de que en el poema la forma y el contenido tienen que coincidir, si es que esta norma es algo más que la retórica de la indiferencia.

28 Paul VALÉRY, *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, trad. de B. BÖSCHENSTEIN et al., Wiesbaden 1959, p. 94.

La naturaleza como clave de lo reconciliado

Lo bello natural es la huella de lo no-idéntico en las cosas bajo el hechizo de la identidad universal. Mientras este hechizo impera, nada no-idéntico existe positivamente. De ahí que lo bello natural esté tan disperso e incierto y que lo que se espera de él sobrepase todo lo intrahumano. El dolor a la vista de lo bello, que nunca es más directo que ts la experiencia de la naturaleza, es tanto el anhelo por lo que lo bello promete (sin descubrirse) como el sufrimiento por la insuficiencia del fenómeno, que fracasa al intentar hacerse igual a lo bello. Esto prosigue en la relación con las obras de arte. El contemplador firma, lo sepa o no, un contrato con la obra para acomodarse a ella y que ella hable. En la ensalzada receptividad pervive la respiración de la naturaleza, el puro abandonarse. Lo bello natural comparte la debilidad de toda promesa con su inextinguibilidad. Aunque las palabras se aparten de la naturaleza y traicionen a su lenguaje por un lenguaje del que éste se diferencia cualitativamente, la crítica de la teleología natural no puede impedir que en los países meridionales haya días sin nubes que parecen esperar a ser percibidos. Al tender tan luminosa y tranquilamente a su fin, igual que comenzaron, esos días dicen que todo no está perdido, que todo puede llegar a estar bien: «Muerte, siéntate en la cama; corazones, escuchad: / un hombre viejo señala a la débil luz / bajo el borde del primer azul: / en nombre de Dios, del no nacido, / os hablo: / Mundo, por más que te duela, / todo vuelve a comenzar, todo sigue siendo tuyo»[29]. La imagen de lo más antiguo en la naturaleza se convierte de repente en la clave de lo que aún no existe, de lo posible: en tanto que aparición de esto, esa cave es más que existente; pero simplemente reflexionar sobre esto ya casi es un crimen. No se puede juzgar que está garantizado que la naturaleza hable así, pues su manera de hablar no es un juicio; sin embargo, tampoco es meramente la confortación engañosa que el anhelo quiere ver. En la incerteza pasa en herencia a lo bello natural la ambigüedad del mito, mientras que mismo tiempo su eco, el consuelo, se aleja del mito en la naturaleza que aparece. Contra el filósofo de la identidad Hegel, la belleza natural está pegada a la verdad, pero se oculta en el instante de la mayor cercanía. También esto lo ha aprendido el arte de lo bello natural. Sin embargo, el limite contra el fetichismo de la naturaleza, la escapatoria panteísta, que no seria otra cosa que la tapadera afirmativa de una fatalidad infinita, se traza cuando la naturaleza que se agita tierna y mortalmente en su belleza todavía ni siquiera existe. La vergüenza a lo bello natural procede de que

29 Rudolf Borchardt, op. cit., p. 104 («Tagelied»).

se vulnera lo que aún no existe al capturarlo en lo que existe. La dignidad de la naturaleza es la dignidad de algo que todavía no existe y que rechazan la humanización intencional mediante su expresión. Ha pasado al carácter hermético del arte, a su rechazo de todo uso (tal corno enseñó Hölderlin), aunque fuera el uso sublimado mediante la intervención del sentido humano. Pues la comunicación es la adaptación del espíritu a lo inútil mediante la cual el espíritu se sitúa entre las mercancías, y lo que hoy se llama sentido participa de esta monstruosidad. Lo completo, ensamblado, rebosante en si mismo, de las obras de arte es la copia del silencio desde el que la naturaleza habla. Lo bello de la naturaleza es otra cosa que el principio dominante y que el desorden difuso; se le parece lo reconciliado.

Metacrítica de la crítica hegeliana de lo bello natural

Hegel llega a lo bello artístico desde lo bello natural, que al principio admite: En tanto que la idea sensorialmente objetiva, la vitalidad en la naturaleza es bella en la medida en que lo verdadero, la idea, existe en su primera forma natural corno vida inmediatamente en una realidad individual adecuada»[30]. Esta frase, que de antemano hace a lo bello natural más pobre de lo que es, ofrece un paradigma de la estética de la consecuencia: se sigue de la identificación de lo real con lo racional, más específicamente: de la definición de la naturaleza como la idea en su alteridad. Esta definición es aplicada desde arriba a lo bello natural. La belleza de la naturaleza mana de la teodicea hegeliana de lo real: coma la idea no ha de poder ser de otra manera que como se realiza, su aparición primaria o su .primera forma natural» es «adecuada» y, por tanto, bella. Esto es limitado en seguida de manera dialéctica; no se sigue a la naturaleza en tanto que espíritu, probablemente para oponerse a Schelling, porque la naturaleza ha de ser el espíritu en su alteridad, no inmediatamente reducible a él. Es innegable el progreso de la consciencia critica ahí. El movimiento hegeliano del concepto busca lo verdadero no expresable inmediatamente al nombrar lo particular, lo limitado: lo muerto y falso. Esto hace desaparecer a lo bello natural en cuanto aparece: «Sin embargo, debido a esta inmediatez solo sensorial lo bello natural vivo ni es bello para si mismo ni es producido por si mismo como bello y por mor de la aparición bella. La belleza natural solo es bella para otro, es decir, para nosotros, para la consciencia que capta la belleza»[31]. De este modo se ha pasado par alto la esencia de lo bello natural, la anámnesis de lo que no es sólo para otro. Esa critica de lo bello natural sigue un *topos* de la estética hegeliana en conjunto, su giro objetivista contra la contingencia de la sensación subjetiva. Justamente lo bello que se presenta como independiente respecto del sujeto, como algo completamente no hecho, resulta sospechoso de lo débil subjetivo; Hegel lo equipara inmediatamente a la indeterminación de lo bello natural. La estética hegeliana no puede comprender lo que habla y que no es significativo; tampoco su teoría del lenguaje[32]. Contra Hegel habría que argumentar de manera inmanente que su propia definición de la

30 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, en H. G. Hotho (ed.), *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, vol. 10, 1ª parte, Berlin, ²1842/1843, p. 157.

31 op. cit.

32 Cf. Theodor W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel. Aspekte, Erfahrungsgehalt, Skoteinos oder Wie zu lesen sei*, 3ª ed., Frankfurt a. M. 1969,p. 119 y 123 ss.

naturaleza como el espíritu en su alteridad no solo distingue a ambos, sino que también los conecta sin que se pregunte por el momento conector ni en la estética ni en la filosofía de la naturaleza del sistema. En la estética, el idealismo objetivo de Hegel se convierte en una toma de partido crasa, casi irreflexiva, en favor del espíritu subjetivo. Lo verdadero en esto es que lo bello natural, la promesa repentina de algo superior, no puede permanecer en sí mismo, sino que es liberado a través de la consciencia que se le contrapone. Lo que Hegel objeta acertadamente a lo bello natural concuerda con su crítica del formalismo estético y, por tanto, del hedonismo caprichoso del siglo XVIII que repugnaba al emancipado espíritu burgués. «Por una parte, la forma de lo bello natural en tanto que abstracta está determinada, es una forma limitada, y por otra parte contiene una unidad y una relación abstracta consigo misma [...1. Este tipo de forma es lo que se suele llamar regularidad, simetría, así como legalidad y armonía.»[33] Hegel habla por simpatía con el avance de la disonancia, sordo a que ésta tiene su sede en lo bello natural. Con esta intención, la teoría estética en su cumbre hegeliana fue por delante del arte; sólo en tanto que sabiduría neutralizada, se quedó después de Hegel por detrás del arte. Las relaciones meramente formales, «matemáticas», que tenían que fundamentar lo bello natural, son contrapuestas al espíritu vivo; les alcanza el veredicto de lo subalterno y trivial: la belleza de la regularidad es «una belleza del entendimiento abstracto»[34]. Sin embargo, el desprecio por la estética racionalista empaña la mirada de Hegel para lo que la naturaleza pierde en su red conceptual. Literalmente, el concepto de lo subalterno aparece en la transición de lo bello natural a lo bello artístico: «Esta carencia esencial [de lo bello natural] nos conduce a la necesidad del ideal, que no se encuentra en la naturaleza y frente al cual la belleza natural parece subordinada»[35]. Lo bello natural está subordinado para quienes lo alaban, no en sí mismo. Aunque la determinación del arte puede superar a la de la naturaleza, tiene su modelo en la expresión de la naturaleza y no en el espíritu que los seres humanos le confieren. Le es exterior al concepto de ideal, de algo puesto de acuerdo con lo cual el arte debería organizarse para quedar «purificado». La arrogancia idealista contra lo que en la naturaleza no es espíritu se venga de lo que en el arte es más que su espíritu subjetivo. El ideal atemporal se convierte en yeso; el destino del teatro de Hebbel, cuyas posiciones no estaban muy lejos de las hegelianas, es la prueba más sencilla de esto en la historia de la literatura alemana. Hegel deduce el arte (de manera muy racionalista, haciendo una abstracción peculiar de su génesis histórica real) de la insuficiencia de la naturaleza: «Así pues, la necesidad de lo bello artístico se deriva de las carencias de la realidad inmediata, y hay que asignarle como tarea

33 G. W. F. Hegel, op. cit., 1ª parte, p. 170.
34 op. cit.
35 op. cit., 1ª parte, p. 180.

que tiene la vocación de exponer la aparición de la vitalidad y en especial de la animación espiritual exteriormente en su libertad, y hacer lo exterior adecuado a su concepto. Sólo entonces sale lo verdadero de su entorno temporal, de su integración en la serie de las finitudes, y al mismo tiempo ha adquirido una aparición exterior desde la cual ya no se muestra la indigencia de la naturaleza y de la prosa, sino una existencia digna de la verdad»[36]. La médula de la filosofía hegeliana queda al descubierto en este pasaje: lo bello natural queda legitimado sólo mediante su ocaso, instalándose su carencia como *raison d'étre* de ser de lo bello artístico. Al mismo tiempo, lo bello artístico queda subsumido mediante su «vocación» a un fin, al fin transfigurador y afirmativo, obedeciendo a un topos burgués que se remonta por lo menos a d'Alembert y Saint-Simon. Sin embargo, lo que Hegel atribuye a lo bello natural como un defecto, como lo que se escapa al concepto firme, es la sustancia de lo bello mismo. Por el contrario, en la transición hegeliana de la naturaleza al arte no se encuentra la famosa equivocidad del verbo *aufheben* (superar y conservar). Lo natural se extingue sin que sea reconocido en lo bello artístico. Como no está dominado y determinado por e1 espíritu, Hegel lo considera preestético. Pero el espíritu dominador es un instrumento del arte, no su contenido. Hegel llama prosaico a lo bello natural. La fórmula que nombra lo asimétrico que Hegel pasa por alto en lo bello natural es ciega al mismo tiempo para el despliegue del arte más reciente, que por doquier podría ser considerado desde el punto de vista de la penetración de la prosa en la ley formal. La prosa es el reflejo imborrable del desencantamiento del mundo en el arte, no sólo su adaptación a la utilidad apocada. Lo que se asusta ante la prosa será presa de la arbitrariedad de una estilización meramente prescrita. La tendencia de desarrollo todavía no era completamente clara en tiempos de Hegel; de ninguna manera coincide con el realismo, sino que se refiere a procedimientos autónomos, liberados de la relación tanto con la objetualidad como con los *topoi*. Frente a esa tendencia, la estética de Hegel fue clasicista y reaccionaria. En Kant, la concepción clasicista de lo bello era compatible con la de lo bello natural; Hegel sacrifica lo bello natural al espíritu subjetivo, pero subordina este al clasicismo incompatible con él, exterior a el, tal vez por miedo a una dialéctica que ni siquiera se detiene ante la idea de lo bello. La critica hegeliana del formalismo kantiano tendría que hacer valer lo concreto. no formal. Hegel no lo intenta; tal vez por eso confunde los momentos materiales del arte con su contenido objetual. Al rechazar lo fugaz de lo bello natural, igual que tendencialmente todo lo no conceptual, Hegel se vuelve torpemente indiferente frente al motivo central del arte: buscar a tientas su verdad en lo que se escurre, en lo caduco. La filosofía de Hegel fracasa ante lo bello: como equipara la razón y lo real mediante el conjunto de sus mediaciones, hipostasía el equipamiento de todo lo existente mediante la

36 op. cit., 1ª parte, p. 192.

subjetividad como lo absoluto, y lo no-idéntico solo le vale como cadena de la subjetividad, en vez de determinar su experiencia como telos del sujeto estético, como su emancipación. Una estética dialéctica que avance se convierte necesariamente en una critica también de la estética hegeliana.

Transición de lo bello natural a lo bello artístico

La transición de lo bello natural a lo bello artístico es dialéctica en tanto que transición de dominio. Bello artísticamente es lo dominado objetivamente en la imagen que en virtud de su objetividad trasciende al dominio, Las obras de arte se escapan de este dominio transformando el comportamiento estético que corresponde a lo bello natural en un trabajo productivo cuyo modelo es el trabajo material. Siendo un lenguaje de los seres humanos canto ordenador como reconciliado, el arte querría llegar a lo que se les oscurece a los seres humanos en el lenguaje de la naturaleza. Las obras de arte tienen en común con la filosofía idealista que sitúan la reconciliación en la identidad con el sujeto; ahí tiene en verdad esa filosofía (como sucede expresamente en Schelling) al arte corno modelo, no al revés. Las obras de arte amplían de una manera extrema el ámbito de dominio de los seres humanos, pero no literalmente, sino en virtud del establecimiento de una esfera para si que mediante su inmanencia puesta se aparta del dominio real y lo niega en su heteronomía. Sólo de esta manera polar, no mediante la pseudomorfosis del arte en la naturaleza, están mediados ambos. Cuanto más estrictamente se abstienen las obras de arte de la naturalidad y de la copia de la naturaleza, tanto más se acercan a la naturaleza las obras de arte conseguidas. La objetividad estética, reflejo del ser-en-si de la naturaleza, hace triunfar el momento de unidad subjetivamente teleológico; sólo de este modo se vuelven las obras similares a la naturaleza. Frente a esto, toda semejanza particular es accidental, por lo general ajena al arte y cósica. El sentimiento de la necesidad de una obra de arte solo es otra manera de nombrar esa objetividad. Tal como explica Benjamin, la historia del espíritu habitual abusa de este concepto. Se intenta capturar o justificar fenómenos (par lo general, históricos) con los que no hay otra manera de establecer una relación diciendo que son necesarios: por ejemplo, elogiando a una música aburrida porque fue el antecedente necesario de una música grande. a prueba de esta necesidad nunca se aporta: ni en la obra de arte individual ni en la relación histórica de las obras de arte y de los estilos entre si hay una legalidad transparente a la manera de la de las ciencias naturales, y las cosas no están mejor en la legalidad psicológica. De la necesidad en el arte no se puede hablar *more scientifico*, sino sólo en la medida en que una obra adquiere importancia gracias a la fuerza de su coherencia, a la evidencia de su ser-así-y-no-de-otra-manera, coma si tuviera que existir y no se pudiera eliminar. El ser-en-si al que se entregan las obras de arte no es de algo real, sino anticipación de un ser-

en-si que todavía no existe, de alga desconocido y que se determina a naves del sujeto. Dicen que alga es en si, pero no añaden nada más. De hecho, mediante la espiritualización que el arte ha experimentado durante los últimos doscientos años y que lo ha hecho mayor de edad, el arte no se ha alejado de la naturaleza (como querría la consciencia cosificada), sino que se ha acercado a lo bello natural par cuanto respecta a su propia figura. Una teoría del arte que identifique simplemente la tendencia del arte a la subjetivación con el desarrollo de la ciencia de acuerdo con la razón subjetiva olvidará en beneficio de la plausibilidad el contenido del movimiento artístico. El arte querría realizar con medios humanos el lenguaje de lo no humano. La expresión pura de las obras de arte libera del estorbo cósico, también del llamado material natural, y converge con la naturaleza, igual que en las obras más autenticas de Anton Webern el sonido puro (al que se reducen en virtud de la sensibilidad subjetiva) se convierte en el sonido natural; en el sonido de una naturaleza que habla, en su lenguaje, no en ta copia de una parte de el. En el estado de racionalidad, la elaboración subjetiva del arte como un lenguaje no conceptual es la única figura en la que se refleja algo así como el lenguaje de la Creación, con la paradoja de la ocultación de lo que se refleja. El arte intenta imitar una expresión que no sería una intención humana insertada. Ésta es simplemente su vehículo. Cuanto más perfecta es la obra de arte, tanto más se caen de ella las intenciones. La naturaleza, que de manera mediada es el contenido de verdad del arte, constituye inmediatamente su contrario. Si el lenguaje de la naturaleza es mudo, el arte intenta hacer hablar a lo mudo, expuesto al fracaso por la contradicción ineludible entre esta idea, que exige un esfuerzo desesperado, y la idea a la que se refiere ese esfuerzo, la idea de algo completamente involuntario.

Lo bello artístico: *apparition*, espiritualización, intuitividad

El «más» como apariencia

La belleza de la naturaleza consiste en que la naturaleza parece decir más de lo que es. Arrancar este más a su propia contingencia, adueñarse de su apariencia, determinarlo como apariencia, negarlo también como irreal, es la idea del arte. En sí, el más hecho por los seres humanos no garantiza el contenido metafísico del arte. Este podría ser completamente nulo, y sin embargo las obras de arte podrían poner ese más como algo que aparece. Las obras de arte llegan a ser tales en la producción del más; producen su propia trascendencia, no son su escenario, y de este modo quedan separadas de la trascendencia. El lugar de la trascendencia en las obras de arte es el nexo de sus tos. Al avanzar hacia ese lugar y adaptarse a él, las obras de arte rebasan la aparición que ellas son, pero este rebasamiento puede ser irreal. Las obras de arte son algo espiritual en su consumación, apenas mediante significados. Su trascendencia es lo que habla en ellas o su escritura, pero una escritura sin significado o, más exactamente, con un significado recortado o velado. Mediada subjetivamente, se manifiesta objetivamente, pero de una manera tanto más intermitente. El arte cae por debajo de su concepto si no alcanza esa trascendencia, queda desartizado. Sin embargo, el arte traiciona a la trascendencia al buscarla como nexo efectual. Esto implica un criterio esencial del arte moderno. Las composiciones fracasan como música ambiente o como material meramente elaborado; los cuadros, cuando los esquemas geométricos a que se reducen siguen siendo en la reducción lo que ellos son; de ahí la relevancia de los desvíos de las formas matemáticas en todas las obras que se sirven de ellas. El horror buscado ya no sirve: no se produce. Una de las paradojas de las obras de arte es que no deben poner lo que ellas ponen; con esto se mide su sustancialidad

Trascendencia estética y desencantamiento

Para describir el más, no basta la definición psicológica de la figura, de acuerdo con la cual el todo es más que sus partes. Pues el más no es simplemente el nexo, sino otra cosa, mediada por él y empero separada de él. Los momentos artísticos en su nexo sugieren lo que no está en él. Aquí nos topamos con una antinomia de la filosofía de la historia. Bajo la temática del aura, cuyo concepto está muy cerca de la aparición que en virtud de su coherencia va más allá de sí, Benjamin llamó la atención sobre el hecho de que el desarrollo que comienza con Baudelaire hace del aura, de la «atmósfera», un tabú[37]; ya en Baudelaire se produce y niega a un tiempo la trascendencia de la aparición artística. Desde este punto de vista, la desartización del arte se define no sólo como un grado de su liquidación, sino como su tendencia de desarrollo. Sin embargo, en la rebelión ya socializada contra el aura y la atmósfera no desaparece simplemente ese crujir en el que el más del fenómeno se muestra. Basta comparar los buenos poemas de Brecht que se comportan como si fueran enunciados protocolares con los malos poemas de autores en los que la rebelión contra lo poetizante retrocede a lo preestético. Lo que diferencia a la poesía desencantada de Brecht de lo dicho de una manera simplista da a esa poesía su tango eminente. Erich Kahler es el primero que ha visto esto; el poema de las dos grullas es su testimonio más grande[38]. La trascendencia estética ye! desencantamiento van al unísono cuando enmudecen: en la obra de Beckett. Que el lenguaje alejado del significado no es un lenguaje que diga, funda la afinidad de este lenguaje con el enmudecimiento. Tal vez, toda expresión que esté emparentada estrechamente con lo que trasciende esté pegada al enmudecimiento, igual que en la música moderna grande nada tiene tanta expresión como lo que se borra, como el sonido que emerge desnudo de la figura densa, en el cual el arte desemboca en su momento natural como consecuencia de su propio movimiento.

37 Cf. Walter Benjamin, *Schriften*, op. cit., vol 1, p. 459 ss.
38 Cf. Bertolt Brecht, *Gedichte II*, Frankfurt a. M. 1960, p. 210 («Die Liebenden»).

Ilustración y horror

El instante de la expresión en las obras de arte no es la reducción de las obras a su material en tanto que algo inmediato, sino que está completamente mediado. Las obras de arte se convierten en apariciones en el sentido pregnante, en apariciones de otra cosa, cuando el acento cae sobre lo irreal de su propia realidad. Su carácter inmanente de acto les confiere algo momentáneo, repentino, aunque estén realizadas en sus materiales como algo duradero. El sentimiento de ser asaltado que causa toda obra significativa registra esto. A él le deben todas las obras de arte, igual que lo bello natural, su semejanza con la música, como hace tiempo captó el nombre musa. A la contemplación paciente, las obras de arte se le ponen en movimiento. En esta medida, son verdaderamente copias del horror premundano en la era de la objetualización; su terror se repite ante los objetos objetualizados. Cuanto más profundo es el χωρισμός entre las cosas separadas unas de otras y la esencia que va desapareciendo, tanto más vacíos miran los ojos de las obras de arte, anámnesis única de lo que tendría su lugar más allá del χωρισμός. Como el horror ha pasado y empero sobrevive, las obras de arte lo objetivan como sus copias. Pues aunque, en su impotencia ante la naturaleza, los seres humanos hayan temido en tiempos al horror como algo real, no menor ni infundado es su miedo a que ese horror se esfume. Toda Ilustración está acompañada por el miedo a que desaparezca lo que la ha puesto en movimiento y amenaza con ser devorado por ella: la verdad. Replegada sobre sí misma, la Ilustración se aleja de eso inequívocamente objetivo que ella quisiera obtener; de ahí que la coacción de su propia verdad le dé el impulso a mantener lo condenado en nombre de la verdad. El arte es esa *mnemosyne*. Sin embargo, el instante de la aparición en las obras es la unidad paradójica o el equilibrio de lo que desaparece y lo conservado. Las obras de arte son tanto algo que se detiene como algo dinámico; los géneros que están por debajo de la cultura aprobada (como los *tableaux* en las escenas circenses y en la revista, ya los juegos mecánicos de agua del siglo XVIII) admiten lo que las obras de arte auténticas ocultan en sí como su a priori secreto. Ahí son ilustradas porque quieren volver conmensurable a los seres humanos el horror interiorizado, que en la antigüedad mágica era inconmensurable. La formulación hegeliana del arte como el intento de quitar lo extraño[39] acierta con esto. En el artefacto, el horror se libera del engaño mítico de

39 Cfr. G. W. F. HEGEL, op. cit., 1ª parte, p. 41: «El ser humano hace esto [es decir, cambiar las cosas exteriores, a las que imprime el sello de su interior] para, en tanto que sujeto libre,

su ser-en-sí sin quedar nivelado en el espíritu subjetivo. La independización de las obras de arte, su objetivación mediante los seres humanos, confronta a éstos con el horror en tanto que algo no mitigado y que nunca antes había sido. El acto de extrañamiento en esa objetivación que toda obra de arte lleva a cabo es correctivo. Las obras de arte son epifanías neutralizadas y, de este modo, cambiadas cualitativamente. Así como las divinidades antiguas aparecen fugazmente (o al menos aparecieron tiempo atrás) en sus lugares de culto, esta aparición se ha convertido en la ley de la permanencia de las obras de arte a costa de la presencia física de lo que aparece. Lo que más se aproxima a la obra de arte en tanto que aparición es la *apparition*, el fenómeno celeste. La *apparition* concuerda con las obras de arte en cómo se presenta sobre los seres humanos, al margen de su intención, y sobre el mundo de las cosas. Las obras de arte a las que se les ha eliminado la *apparition* sin dejar huella no son nada más que cáscaras, peores que la mera existencia, porque ni siquiera sirven para algo. En nada las obras de arte recuerdan tanto al mana en su extremo contrario, en la construcción subjetiva de la ineludibilidad. El instante en que las obras de arte son se vino abajo (al menos en las obras tradicionales) donde se convirtieron en una totalidad a partir de sus momentos particulares. El momento fecundo de su objetivación es el que las concentra en una aparición, no sólo los caracteres de expresión que están esparcidos por las obras de arte. Las obras de arte aventajan al mundo de las cosas por su propia coseidad, por su objetivación artificial. Hablan en virtud de la inflamación de la cosa y la aparición. Son cosas que tienen que aparecer. Su proceso inmanente sale hacia fuera como su propia actuación, no como lo que los seres humanos han hecho en ellas y no simplemente para los seres humanos.

quitarle también al mundo exterior su extrañeza esquiva y disfrutar en la figura de las cosas sólo de una realidad exterior de sí mismo».

El arte y lo extraño al arte

Prototípico de las obras de arte es el fenómeno de los fuegos artificiales, que debido a su fugacidad y en tanto que entretenimiento vacío apenas han sido tomados en cuenta por la mirada teórica; sólo Valéry elaboró razonamientos que conducen al menos cerca de ellos. Los fuegos artificiales son *apparition* κατ' ἐξοχήν: algo que aparece empíricamente, liberado del peso de la empiria, de la duración, a un tiempo signo celeste y producido, advertencia, escritura que se enciende y desaparece, pero que no se puede leer en cuanto a su significado. El aislamiento del ámbito estético, lejos de los fines, como algo completamente efímero no es su determinación formal. Las obras de arte se separan de lo existente defectuoso no mediante una perfección superior, sino (como los fuegos artificiales) actualizándose al irradiar una aparición expresiva. No son solo lo otro de la empiria: todo en ellas se convierte en otro. A esto reacciona con la mayor fuerza la consciencia preartística en las obras de arte. Cede al reclamo que conduce al arte, mediando entre el y la empiria. Aunque la capa preartística queda envenenada por su utilización hasta que las obras de arte la eliminan, sobrevive sublimada en ellas. Las obras de arte no poseen idealidad, sino que en virtud de su espiritualización prometen algo sensorial bloqueado o rehusado. Esa cualidad se vuelve perceptible en fenómenos de los que la experiencia estética se emancipó, en los vestigios de un arte lejano al arte (por decirlo así), al que se llama *inferior* con razón y sin razón, como es el circo, al que en Francia prestaron atención los pintores cubistas y sus teóricos; en Alemania, Wedekind. El arte *corporal* (como decía Wedekind) ha quedado no solo por detrás del arte espiritualizado, ni siquiera es simplemente su complemento: careciendo de intención, es también su modelo. Cada obra de arte conjura mediante su mera existencia, en tanto que ajena a la alineación, al circo y empero esta perdida en cuanto lo imita. El arte se convierte en una imagen no inmediatamente en la *apparition*, sino solo mediante la tendencia contraria a ella. La capa preartistica del arte es al mismo tiempo el *memento* de su rasgo anticultural, de su recelo hacia su antítesis al mundo empírico, que deja tranquilo al mundo empírico. Las obras de arte significativas intentan asimilar esa capa hostil al arte. Donde falta esa capa sospechosa de infantilidad (la última huella del violinista ambulante para el espiritual músico de cámara, la última huella de la magia del teatro para el drama sin ilusiones), el arte ha capitulado. También sobre el *Fin de partida* de Beckett se alza prometedoramente el telón; las obras de teatro y las practicas escénicas que lo

suprimen saltan con un truco infantil por encima de su propia sombra. El instante en que el telón se alza es la expectativa de la *apparition*. Si las obras de Beckett, grises como después de la puesta del sol y del fin del mundo, exorcizan los colores del circo, le son fieles en tanto que tienen lugar en el escenario, y es bien sabido que sus antihéroes se inspiran en los payasos y en lo grotesco cinematográfico. Pese a toda su austeridad, no renuncian al vestuario y al atrezo: el criado Cloy, que en vano intenta escaparse, lleva el traje cómicamente anticuado del viajero ingles; la montaña de arena de *Días felices* se parece a formaciones del Oeste de los Estados Unidos; habría que preguntar si las obras pictóricas más abstractas no arrastran mediante su material y la organización visual de éste restos de la objetualidad que ellas ponen fuera de circulación. Ni siquiera las obras de arte que se prohíben rigurosamente la celebración y el consuelo eliminan el brillo, sino que adquieren tanto más brillo cuanto mas conseguidas están. Hoy, el brillo ha pasado precisamente a las obras desconsoladas. Su lejanía a los fines simpatiza, por encima del abismo de las edades del mundo, con el goliardo superfluo que no admite la propiedad sólida y la civilización sedentaria. Entre las dificultades del arte hoy, la última no es que se avergüenza de la *apparition*, pero no se la puede quitar de encima; habiéndose vuelto transparente a sí mismo hasta en la apariencia constitutiva, que en su transparencia le parece falsa, el arte corroe su propia posibilidad, que en lenguaje de Hegel ya no es sustancial. Un estúpido chiste de soldados de tiempos del káiser habla del asistente de un oficial al que su superior envía un hermoso domingo al jardín zoológico. El asistente vuelve nervioso y dice: «Mi teniente, esos animales no existen». La experiencia estética necesita esta manera de reaccionar, que es ajena al concepto de arte. Con ese θαυμάξειν también están eliminadas las obras de arte; el *Angelus Novus* de Klee lo causa igual que las figuras humano-animales de la mitología hindú. En cada obra de arte genuina aparece algo que no existe. No lo fantasean a partir de los elementos dispersos de lo existente. Elaboran a partir de ellos constelaciones que se convierten en claves sin poner ante los ojos lo cifrado (las fantasías) como algo que existe inmediatamente. De lo bello natural se distingue lo cifrado de las obras de arte (uno de los lados de su *apparition*) en que, aunque se niega a la univocidad del juicio, adquieren la mayor determinación en la propia figura, en el *cómo* que muestran a lo desordenado. De este modo imitan a las síntesis del pensamiento significativo, que son su enemigo irreconciliable.

Lo no existente

La pregunta por la verdad del arte surge cuando algo que no existe se presenta como si existiera. De acuerdo con su mera forma, el arte promete lo que no es, y anuncia objetiva y torpemente la pretensión de que, como eso aparece, también tiene que ser posible. El anhelo insaciable a la vista de lo bello, para el que Platón encontró las palabras con la frescura de la primera vez, es el anhelo por el cumplimiento de lo prometido. El veredicto sobre la filosofía idealista del arte es que no fue capaz de mantener la fórmula de la *promesse de bonheur*. Al comprometer a la obra de arte teóricamente con lo que ella simboliza, la filosofía idealista del arte pecó contra el espíritu en ella. Lo que el espíritu promete, no el agrado del contemplador, es el lugar del momento sensorial en el arte. — El romanticismo equiparaba lo que se muestra en la *apparition* a lo artístico en tanto que tal. De este modo captó algo esencial, pero lo limitó a algo particular, al elogio de un comportamiento del arte especial, presuntamente infinito en sí mismo, creyendo que mediante la reflexión y la temática podría atrapar lo que es el éter del arte, irresistible precisamente porque no se deja definir, ni como existente ni como concepto general. Se aferra a la especificación, suple a lo no subsumido, con lo cual desafía al principio dominante de la realidad, al principio de intercambiabilidad. Lo que aparece no es intercambiable porque no es ni una individualidad plana que puede ser sustituida por otra ni algo general vacío que en tanto que rasgo unitario iguala a lo específico incluido ahí. Si en la realidad todo se ha vuelto fungible, el arte contrapone al «todo para otro» las imágenes de lo que la realidad sería si se emancipara de los esquemas de la identificación impuesta. El arte, imago de lo no intercambiable, se convierte en ideología cuando sugiere que en el mundo no todo es intercambiable. Por el bien de lo no intercambiable, el arte tiene que poner mediante su figura lo intercambiable en relación con la auto- consciencia crítica. Las obras de arte tienen su telos en un lenguaje cuyas palabras el espectro no conoce, que no han sido capturadas por la generalidad preestablecida. Una significativa novela de tensión de Leo Perutz trata del color rojo trompeta[40]; los géneros infraartísticos, como la ciencia ficción, se dejan llevar por la fe en estos materiales, lo cual los hace impotentes. Aunque en las obras de arte se muestre de repente lo no existente, ellas se adueñan de eso no personalmente, con una varita mágica. Lo no existente se lo proporcionan los fragmentos de lo existente que ellas reúnen en la *apparition*. No es asunto del arte

40 Cfr. Leo PERUTZ, *Der Meister des jüngsten Tages*. Reman, Múnich, 1924, p. 199.

decidir mediante su existencia si eso no existente que aparece existe empero o si se queda en la apariencia. La autoridad de las obras de arte consiste en que obligan a reflexionar, por lo cual ellas, figuras de lo existente e incapaces de dar existencia a lo que no existe, podrían convertirse en la imagen abrumadora de lo no existente si esto no existiera en sí mismo. Precisamente la ontología platónica, que es más conciliadora con el positivismo que la dialéctica, se escandalizó ante el carácter de apariencia del arte, como si la promesa del arte hiciera dudar de la omnipresencia positiva del ser y de la idea, de la que Platón esperaba asegurarse en el concepto. Si sus ideas fueran lo que es en sí, no haría falta el arte; los ontólogos de la Antigüedad desconfiaban del arte, querían controlarlo de manera pragmática porque sabían que lo que lo bello promete no es el concepto general hipostasiado. La crítica de Platón al arte no es convincente porque el arte niega la realidad literal de sus contenidos materiales, que Platón considera mentiras. La elevación del concepto a idea se alía con la ceguera banal para el momento de la forma, que es central en el arte. Por supuesto, pese a todo esto no se le puede borrar al arte la mancha de mentira; nada garantiza que el arte cumpla su promesa objetiva. Por eso, toda teoría del arte ha de ser al mismo tiempo una crítica del arte. Hasta en el arte radical hay mentira porque omite producir lo posible al producirlo como apariencia. Las obras de arte le conceden un crédito a una praxis que aún no ha comenzado y de la que nadie sabría decir si pagará las letras.

Carácter de imagen

En tanto que aparición y no en tanto que copia, las obras de arte son imágenes. Aunque la consciencia se ha liberado del viejo horror mediante el desencantamiento del mundo, ese horror se reproduce permanentemente en el antagonismo histórico de sujeto y objeto. El objeto• se volvió inconmensurable, ajeno, aterrador, para la experiencia, como en tiempos lo fue el mana. Esto afecta al carácter de imagen. Éste manifiesta esa extrañeza y al mismo tiempo intenta hacer experimentable lo cósico extrañado. A las obras de arte les corresponde captar en lo particular lo general que dicta el nexo de lo existente y es ocultado por lo existente, pero no esconder mediante la especificación de lo existente la generalidad dominante del mundo administrado. La totalidad es el sucesor caricaturesco del mana. El carácter de imagen de las obras de arte pasó a la totalidad, que en lo individual aparece de una manera más fiel que en las síntesis de las individualidades. Mediante su relación con lo que en la constitución de la realidad no es accesible directamente a la conceptualización discursiva y empero es objetivo, el arte se mantiene fiel a la Ilustración en la era ilustrada a la que provoca. Lo que aparece en el arte ya no es el ideal y la armonía; lo disolvente en el ya solo tiene su sede en lo contradictorio y disonante. La Ilustración siempre fue también consciencia de la desaparición de lo que ella quería capturar sin velos; al conocer lo que desaparece, el horror, la Ilustración no solo lo critica, sino que lo redime de acuerdo con la medida de lo que en la realidad causa horror. Las obras de arte se apropian esta paradoja. Aunque la racionalidad fin-medios subjetiva, siendo particular e irracional en su interior, necesita enclaves de irracionalidad mala y establece como tal al arte, el arte es la verdad sobre la sociedad en la medida en que en sus productos auténticos sale fuera la irracionalidad de la constitución racional del mundo. La denuncia y la anticipación están sincopadas en el. Si la *apparition* es lo resplandeciente, lo que nos estremece, la imagen es el intento paradójico de conjurar esto fugacisimo. En las obras de arte trasciende algo momentáneo; la objetivación hace de la obra de arte un instante. Hay que pensar en la formulación de Benjamin de la dialéctica detenida, que el elaboró en el contexto de su concepción de la imagen dialéctica. Si las obras de arte son, en tanto que imágenes, la duración de lo efímero, se concentran en la aparición en tanto que algo momentáneo. Experimentar el arte significa captar su proceso inmanente en el instante de su detención; tal vez se nutra de esto el concepto central de la estética de Lessing, el concepto del momento fecundo.

«Explosión»

Las obras de arte no solo elaboran imágenes como algo duradero. Se convierten en obras de arte igualmente mediante la destrucción de su propia imaginería; por eso, esta está profundamente emparentada con la explosión. En *El despertar de la primavera* de Wedekind, Moritz Stiefel se dispara con una pistola de agua, y en el instante en que cae el telón («Ahora ya no me voy a casa»[41]) aparece hacia fuera lo que expresa el luto indecible del paisaje fluvial ante la ciudad que se oscurece al atardecer. Las obras de arte no son solo alegorías, sino su cumplimiento catastrófico. Los *shocks* que causan las obras de arte mis recientes son la explosión de su aparición. En ellos se deshace su aparición, que antes era un a priori obvio, con una catástrofe que deja al descubierto la esencia del aparecer; de una manera que tal vez en ningún lugar sea menos equivoca que en las imágenes de Wols. Hasta la evaporación de la trascendencia estética se vuelve estética; tan míticamente están unidas las obras de arte a su antítesis. En el incendio de la aparición se apartan decididamente de la empiria, contrainstancia de lo que vive ahí; el arte apenas se puede pensar hoy de otra manera que como la forma de reacción que anticipa el *Apocalipsis*. Miradas de cerca, también las obras de gestos tranquilos son descargas, no tanto de las emociones atascadas de su autor como de las fuerzas que se pelean en ellas. Su resultado, el equilibrio, va unido a la imposibilidad de equilibrarlas; sus antinomias son, como las del conocimiento, irresolubles en el mundo no reconciliado. El instante en que se convierten en imagen, en que su interior se convierte en exterior, hace saltar a la cubierta de lo exterior que rodea a lo interior; su *apparition*, que hace de ellas una imagen, destruye al mismo tiempo su carácter de imagen. La fábula de Baudelaire interpretada por Benjamin[42] sobre un hombre que pierde su aureola describe no tanto el final del aura, como el aura misma; si las obras de arte resplandecen, su objetivación se va a pique a través de si misma. Mediante su definición como aparición, el arte lleva insertada teleológicamente su propia negación; lo que se muestra de repente en el fenómeno desmiente a la apariencia estética. Pero la aparición y su explosión en la obra de arte son esencialmente históricas. En si misma (y no gracias a su situación en la historia real, como dice el historicismo), la obra de arte no está eximida del devenir, sino que es algo en devenir. Lo que aparece en ella es su tiempo interior, y la explosión de la aparición hace saltar a su

41 Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, vol 2, München y Leipzig 1912, p. 142.
42 Cf. Walter Benjamin, *Schriften*, op. cit., vol. 1, p. 465ss.

continuidad. Con la historia real está mediada a través de su núcleo metodológico. Se puede llamar historia al contenido de las obras de arte. Analizar las obras de arte significa captar la historia inmanente almacenada en ellas.

Los contenidos colectivos de la imagen

Probablemente, el carácter de imagen de las obras sea, al menos en el arte tradicional, función del momento fecundo; esto se podría exponer en las sinfonías de Beethoven, sobre todo en sus movimientos en forma de sonata. Se eterniza el movimiento detenido en el instante, y lo eternizado es aniquilado al ser reducido al instante. Esto marca la aguda diferencia del carácter de imagen del arte respecto de las teorías de la imagen de Klages y de Jung. Si el pensamiento, tras la escisión del conocimiento en imagen y signo, equipara el momento de imagen escindido a la verdad, no se corrige la falsedad de la escisión, sino que se aumenta, pues la imagen está afectada por ella no menos que el concepto. Así como las imágenes estéticas no se pueden traducir en conceptos, tampoco son «reales»; no hay imagen sin lo imaginario; su realidad la tienen en su contenido histórico; no hay que hipostasiar a las imágenes, ni siquiera a las históricas. — Las imágenes estéticas no son algo inmóvil, no son invariantes arcaicas: las obras de arte se convierten en imágenes cuando hablan los procesos que en ellas se han objetivado. La imaginería del arte es confundida con su contrario por la religión burguesa del arte procedente de Dilthey: con el tesoro psicológico de representaciones de los artistas. Éste es un elemento del material bruto, fundido en la obra de arte. Más bien, los procesos latentes en las obras de arte y que irrumpen en el instante son su historicidad interior, la historia exterior sedimentada. El carácter vinculante de su objetivación y las experiencias de las que viven son colectivos. El lenguaje de las obras de arte está constituido, como cualquier otro lenguaje, por la corriente subterránea colectiva, en especial el lenguaje de las obras que el cliché cultural subsume como solitarias, encerradas en una torre de marfil; su sustancia colectiva habla desde su carácter de imagen, no desde el mensaje (como dicen los grandilocuentes) que querrían emitir directamente a lo colectivo. La prestación específicamente artística no es conseguir un carácter vinculante mediante la temática o el nexo efectual, sino representar mediante la inmersión en sus experiencias fundamentales, monadológicamente, lo que está más allá de la mónada. El resultado de la obra es tanto la senda que recorre hasta su *imago* como ésta, su meta; es a la vez estático y dinámico. La experiencia subjetiva produce imágenes que no son imágenes de algo, y precisamente ellas son de tipo colectivo; así y no de otra manera entran en contacto el arte y la experiencia. En virtud de ese contenido de experiencia, no mediante la fijación o formación en el sentido habitual, las obras de arte se apartan de la realidad

empírica; empiria a través de la deformación empírica. Ésta es su afinidad con el sueño, en la medida en que el arte sustrae a los sueños su legalidad formal. Esto significa que el momento subjetivo de las obras de arte está mediado por su ser-en-sí. Su colectividad latente libera a la obra de arte monadológica de la contingencia de su individuación. La sociedad, el determinante de la experiencia, constituye a las obras como su verdadero sujeto; hay que responder así al reproche habitual de subjetivismo. En cada nivel estético se renueva el antagonismo entre la irrealidad de la *imago* y la realidad del contenido histórico que aparece. Las imágenes estéticas se emancipan de las imágenes míticas subordinándose a su propia irrealidad; no otra cosa significa ley formal. Ésta es su participación en la Ilustración. Por detrás queda la tesis de la obra de arte comprometida o didáctica. Sin preocuparse por la realidad de las imágenes estéticas, integra a la antítesis del arte con la realidad en la realidad que él combate. Son ilustradas las obras de arte que muestran una consciencia correcta en una distancia obstinada respecto de la empiria.

El arte como algo espiritual

Aquello mediante lo cual las obras de arte, al volverse aparición, son más de lo que son es su espíritu. La definición de las obras de arte por el espíritu es hermana de la definición de las obras de arte como fenómenos, como algo que aparece, no como una aparición ciega. Lo que aparece en las obras de arte, que no se puede separar de la aparición pero tampoco es idéntico a ella, lo no fáctico en su facticidad, es su espíritu. Éste hace de las obras de arte, que en principio son una cosa más, algo diferente de una cosa, si bien sólo en tanto que cosas son capaces de llegar a ser obras de arte, no mediante su localización en el espacio y en el tiempo, sino mediante el proceso de cosificación inmanente a ellas que hace de ellas algo igual a sí mismo, idéntico a sí mismo. De lo contrario, apenas se podría hablar de su espíritu, de lo que no es en absoluto una cosa. El espíritu de las obras de arte no es simplemente el *spiritus*, el hálito que les da vida y las convierte en un fenómeno, sino que es igualmente la fuerza o lo interior de las obras, la fuerza de su objetivación: participa en ésta no menos que en la fenomenalidad contraria a ella. El espíritu de las obras de arte es la mediación inmanente de éstas. Tal mediación le sucede a sus instantes sensoriales y a su configuración objetiva; mediación en el sentido estricto de que cada uno de estos momentos de la obra de arte se convierte de manera evidente en su propio otro. El concepto estético de espíritu está gravemente comprometido no sólo mediante el idealismo, sino también mediante los escritos de los primeros tiempos de la modernidad radical, como los de Kandinsky. En la justificada revuelta contra un sensualismo que todavía en el *Jugendstil* hacía prevalecer en el arte a lo agradable sensorialmente, Kandinsky aisló de manera abstracta lo contrapuesto a ese principio y lo cosificó, de tal manera que se volvió difícil distinguir el «Creerás en el espíritu» respecto de la superstición y del entusiasmo de las artes aplicadas por lo superior. En las obras de arte, el espíritu trasciende tanto el aspecto cósico de ellas como el fenómeno sensible, y sin embargo solo existe en la medida en que esos momentos existen. Negativamente, esto significa que en las obras de arte no hay nada literal, menos que nada sus palabras; el espíritu es su éter, lo que habla a través de ellas o, mas rigurosamente, lo que las convierte en escritura. Así como en las obras de arte lo espiritual no cuenta Si no surge de la configuración de sus momentos sensoriales (todo otro espíritu en las obras de arte, en especial el que la filosofía les inserta y que presuntamente se expresa en ellas, todos los ingredientes de pensamiento, son en ellas materiales, como los colores y los sonidos), tampoco lo

sensorial es artístico en las obras de arte si no está mediado por el espíritu. Hasta las obras francesas mas deslumbrantes sensorialmente alcanzan su rango transformando de manera involuntaria sus momentos sensuales en portadores de un espíritu cuyo contenido de experiencia es la resignación dolorosa a la existencia sensible y mortal; esas obras nunca saborean su suavidad, que siempre es recortada por el sentimiento de forma. Al margen de toda filosofía del espíritu objetivo o del espíritu subjetivo, el espíritu de las obras de arte es objetivo, es su propio contenido, y el decide sobre ellas: el espíritu de la cosa que aparece mediante la aparición. Su objetividad tiene su medida en la violencia con que el espíritu infiltra la aparición. Que no se trata del espíritu de los productores (como mucho, de un momento de el) se ve en que ese espíritu es evocado por el artefacto, por sus problemas, por su material. Ni siquiera la aparición de la obra de arte en conjunto es su espíritu, menos que nada la idea que ella presuntamente encarna o simboliza; su espíritu no se puede atrapar en identidad inmediata con su aparición. Pero tampoco es una capa por debajo o por encima de la aparición; suponer esa capa no seria menos cósico. Su lugar es la configuración de lo que aparece. El espíritu da forma a la aparición, igual que esta le da forma a el; es una fuente de luz mediante la cual el fenómeno se enciende y se vuelve fenómeno en el sentido pregnante de la palabra. Al arte, su sensorialidad le esta espiritualizada, quebrada. Expliquemos esto mediante la categoría del caso serio en obras de arte significativas del pasado, sin cuyo conocimiento el análisis seria estéril. Antes de que empiece la reexposición del primer movimiento de la Sonata a Kreutzer, que Tolstoi rechazaba por sensual, un acorde de la segunda subdominante causa un efecto enorme. Si nos lo encontráramos en algún lugar fuera de esta obra, seria mas o menos irrelevante. Ese pasaje adquiere su significado del movimiento en el que se encuentra, de su lugar y su función en el. Se vuelve serio porque mediante su *hic et nunc* va mas allá de si mismo y esparce el sentimiento del caso serio por lo que va antes y después de el. Este sentimiento no se puede captar como una cualidad sensorial singular, pero mediante la constelación sensorial de un par de acordes en el lugar crítico se vuelve irrefutable, como solo lo es lo sensorial. El espíritu que se manifiesta estéticamente está atado a su lugar en el fenómeno, igual que los espíritus al lugar donde se presentan; Si el espíritu no aparece, las obras de arte no existen. El espíritu se mantiene al margen de la diferencia entre el arte de tendencia sensorial y el arte idealista (de acuerdo con el esquema de la historia del espíritu). En la medida en que el arte sensorial existe, encarna al espíritu de la sensorialidad, no es solo sensorial; la concepción por Wedekind del espíritu carnal registró esto. El espíritu, que es un elemento de la vida del arte, esta ligado al contenido de verdad del arte, sin coincidir con el. El espíritu de las obras puede ser la falsedad. Pues el contenido de verdad postula como su sustancia algo real, y ningún espíritu es inmediatamente algo real. Implacable, el

espíritu determina a las obras de arte y arrastra a su ámbito a todo lo que en ellas es meramente sensorial, fáctico. De este modo, las obras se vuelven mas seculares, mas hostiles a la mitología, a la ilusión de una realidad del espíritu, incluido el propio. De este modo, las obras de arte mediadas radicalmente por el espíritu se consumen a si mismas. Sin embargo, en la negación determinada de la realidad del espíritu permanecen referidas a si mismas: no fingen ser el espíritu, pero la fuerza que movilizan contra el es su omnipresencia. Hoy no se puede imaginar otra figura del espíritu; el arte ofrece su prototipo. Siendo la tensión entre los elementos de la obra de arte y no una existencia sencilla *sui generis*, el espíritu de la obra de arte es proceso, y por tanto también lo es la obra de arte. Conocer esto significa adueñarse de ese proceso. El espíritu de las obras de arte no es concepto, pero mediante el las obras se vuelven conmensurables al concepto. Al extraer de las configuraciones de las obras de arte el espíritu de estas y confrontar a los momentos entre si y con el espíritu que aparece en ellas, la critica pasa a la verdad del espíritu más allá de la configuración estética. Por eso es necesaria la critica para las obras. La critica conoce en el espíritu de las obras su contenido de verdad o lo separa de ellas. El arte y la filosofía convergen solo en este acto, no mediante una filosofía del arte que le dicte al arte qué tiene que ser su espíritu.

La inmanencia de las obras y lo heterogéneo

A la estricta inmanencia del espíritu de las obras de arte le contradice una contratendencia no menos inmanente: la tendencia a escaparse de la propia estructura compacta poniendo cesuras en uno mismo que ya no toleran la totalidad de la aparición. Como el espíritu de las obras no se agota en ellas, rompe la figura objetiva a través de la cual se constituye; esta brecha es el instante de la *apparition*. Si el espíritu de las obras de arte fuera idéntico literalmente a sus momentos sensoriales y a la organización de los mismos, no sería nada más que el compendio de la aparición: renunciar a esto es el umbral al idealismo estético. Si el espíritu de las obras de arte destella en su aparición sensorial, sólo resplandece como la negación de la aparición, siendo en la unidad con el fenómeno al mismo tiempo su otro. El espíritu de las obras de arte se pega a su figura, pero sólo es espíritu en la medida en que va más allá de ella. Que ya no haya diferencia alguna entre la articulación y lo articulado, entre la figura inmanente y el contenido, persuade en especial como apología del arte moderno, pero apenas se puede sostener. Esto lo hace plausible el hecho de que el análisis tecnológico, aunque ya no sea una reducción tosca a los elementos, sino que resalte el contexto y su legalidad igual que los componentes de partida reales o presuntos, no atrapa ya el espíritu de una obra; a éste lo nombrará una reflexión ulterior. El arte es sólo en tanto que espíritu la contradicción a la realidad empírica que se mueve hacia la negación determinada del orden existente del mundo. El arte se puede construir de manera dialéctica en la medida en que en él haya espíritu, pero sin que lo posea como algo absoluto ni que el espíritu le garantice algo absoluto. Las obras de arte, aunque parezcan algo existente, cristalizan entre ese espíritu y su otro. En la estética hegeliana, la objetividad de la obra de arte era la verdad del espíritu que había pasado a su propia alteridad y que era idéntica a ella. El espíritu era para él lo mismo que la totalidad, incluida la totalidad estética. En las obras de arte, el espíritu no es un componente intencional, pero sí un momento, como todos los componentes que hay en ellas; es el momento que hace de los artefactos arte, pero en ningún lugar sin lo contrapuesto a él. De hecho, la historia apenas conoce obras de arte que obtengan la identidad pura del espíritu y de lo no espiritual. De acuerdo con su propio concepto, el espíritu no está puro en las obras, sino que es función de aquello en lo que se muestra. Las obras que parecen encarnar esa identidad y darse por satisfechas con ella son difícilmente las más significativas. Por supuesto, lo que se contrapone al espíritu en las obras de arte no es lo natural

en sus materiales y objetos; más bien, en las obras de arte es un valor límite. Los materiales y los objetos están preformados histórica y socialmente, igual que sus procedimientos, y se transforman decisivamente mediante lo que les sucede en las obras. Lo heterogéneo de las obras es inmanente: lo que en ellas se opone a su unidad y lo que la unidad necesita para ser algo más que una victoria pírrica sobre lo que no opone resistencia. Que no hay que equiparar simplemente al espíritu de las obras de arte con su nexo inmanente, con la complexión de sus momentos sensoriales, lo confirma el hecho de que las obras de arte no conforman esa unidad perfecta, ese tipo de figura en que las convirtió la reflexión estética. De acuerdo con su propia estructura, las obras de arte no son organismos; los productos supremos son refractarios a su aspecto orgánico en tanto que ilusorio y afirmativo. En todos sus géneros, el arte está impregnado de momentos intelectivos. Baste decir que grandes formas musicales no se constituirían sin esos momentos, sin la escucha previa y posterior, sin la expectativa y el recuerdo, sin la síntesis de lo separado. Mientras que esas funciones son propias en cierta medida de la inmediatez sensorial, por lo que complejos parciales presentes llevan consigo las cualidades de figura de lo pasado y futuro, las obras de arte alcanzan valores umbrales donde esa inmediatez acaba, donde hay que «pensarlas», no en una reflexión exterior a ellas, sino desde ellas mismas: de su propia complexión sensorial forma parte la mediación intelectual, que condiciona su percepción. Si hay algo así como una característica general de las grandes obras tardías, habría que buscarla en la irrupción del espíritu a través de la figura. Esa irrupción no es una aberración del arte, sino su correctivo mortal. Los productos supremos del arte están condenados a lo fragmentario, a la confesión de que tampoco ellos tienen lo que la inmanencia de su figura asegura tener.

La estética del espíritu de Hegel

El idealismo objetivo fue el primero en acentuar con toda energía el momento espiritual del arte frente al momento sensorial. Vinculó así la objetividad del arte con el espíritu: lo sensual era para él, que seguía sin reparos a la tradición, igual a lo contingente. La generalidad y la necesidad, que para Kant prescriben al juicio estético su canon, pero restan problemáticas, son construibles para Hegel mediante el espíritu, la categoría que en el lo domina todo. Es evidente el progreso de esa estética sobre todas las precedentes; así como la concepción del arte se libera de las últimas huellas del divertimento feudal, su contenido espiritual (que es su determinación esencial) es arrancado desde el principio a la esfera del mero significar, de las intenciones. Ya que Hegel entiende el espíritu como lo que es en si y para si, lo conoce en el arte como su sustancia, no como algo sutil y abstracto que flota sobre el. Esto esta contenido en la definición de lo bello como la aparición sensorial de la idea. Pero el idealismo filosófico no era tan partidario de la espiritualización estética como la construcción haría pensar. Mas bien, se presentaba como el defensor de lo sensorial que era consumido por la espiritualización; esa teoría de lo bello como la aparición sensorial de la idea era, en palabras del propio Hegel, afirmativa en tanto que apología de lo inmediato como algo que tiene sentido; la espiritualización radical es lo contrario de esto. Sin embargo, ese progreso se paga caro; pues el momento espiritual del arte no es lo que la estética idealista llama espíritu, sino el impulso mimético paralizado como totalidad. El sacrificio del arte por esa mayoría de edad cuyo postulado era consciente desde la problemática frase de Kant «nada sensorial es sublime»[43] se notaria ya en la modernidad. Con la eliminación del principio de copia en la pintura y en la escultura, de las muletillas en la música, fue casi inevitable que los elementos puestos en libertad (los colores, los sonidos, las configuraciones absolutas de palabras) se presentaran como si expresaran algo en si mismos. Pero eso es una ilusión: esos elementos solo hablan mediante el contexto en que se encuentran. A la fe supersticiosa en lo elemental, en lo no mediado, que el expresionismo compartía y que desde ahí hay) a las artes aplicadas y a la filosofía, le corresponde constitutivamente la arbitrariedad y la contingencia en la relación entre material y expresión. Que el color rojo posea en si mismo valores expresivos era una ilusión, y en los valores de los sonidos complejos, polifónicos, vive como condición suya la negación permanente de los valores tradicionales. Reducido a

43 Cfr. Immanuel KANT, op. cit., p. 105 (*Critica del juicio*, § 23).

«material natural», todo eso esta vacío, y los teoremas que lo mistifican no tienen mas sustancia que la charlatanería de los experimentos de tonalidades. Y el fisicalismo de los últimos tiempos, en la música por ejemplo, reduce literalmente a elementos: una espiritualización que conduce a la expulsión del espíritu. Ahí se manifiesta el aspecto autodestructivo de la espiritualización. Mientras que su metafísica se volvió dudosa en la filosofía, la espiritualización es una determinación demasiado general como para que pueda hacer justicia al espíritu en el arte. De hecho, la obra de arte se afirma como algo esencialmente espiritual incluso cuando ya no se presupone el espíritu como la sustancia por antonomasia. La estética hegeliana deja abierto el problema de cómo hablar del espíritu en tanto que determinación de la obra de arte sin hipostasiar su objetividad como identidad absoluta. De este modo se devuelve la controversia en cierto sentido a su instancia kantiana. En Hegel, el espíritu en el arte (en tanto que un grado de sus modos de aparición) era deducible del sistema y era univoco en cada genero artístico, potencialmente en cada obra de arte, a costa del atributo estético de la plurivocidad. Pero la estética no es filosofía aplicada, sino que es filosófica en si misma. La tesis de Hegel de que «necesitamos mas la ciencia del arte que el arte mismo»[44] es la emanación (sin duda, problemática de su concepción jerárquica de la relación de los ámbitos estéticos entre Si; por otra parte, esta Erase tiene (a la vista del creciente interés teórico por el arte) su verdad profética en que el arte necesita a la filosofía para desplegar su propio contenido. Paradójicamente, la metafísica hegeliana del espíritu causa algo así como la cosificación del espíritu en la obra de arte como su idea fijable, mientras que la duplicidad kantiana entre el sentimiento de lo necesario y su simultanea ausencia o apertura sigue mas fielmente la experiencia estética que la ambición mucho más moderna de Hegel de pensar el arte desde su interior, no desde fuera mediante su constitución subjetiva. Este giro, aunque Hegel tenga razón al darlo, no se sigue de un concepto sistemático superior, sino de la esfera especifica del arte. No todo lo que existe es espíritu; sin embargo, el arte es algo existente que mediante sus configuraciones se convierte en algo espiritual. Si el idealismo era capaz sin mas (por decirlo así) de apropiarse del arte, esto se debe a que el arte corresponde por su constitución a la concepción del idealismo, que sin el modelo schellinguiano del arte nunca se habría desarrollado hasta su figura objetiva. Este momento idealista inmanente, la mediación objetiva de todo arte por el espíritu, no se puede eliminar del arte y pone coto a la estúpida doctrina del realismo estético, igual que los momentos reunidos bajo el nombre de realismo recuerdan que el arte no es el hermano gemelo del idealismo.

44 Hermann LOTZE, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München, 1868, p. 190.

Dialéctica de la espiritualización

El momento del espíritu no es en ninguna obra de arte algo existente; en todas es algo en devenir, que se forma. De este modo (como Hegel comprendió por primera vez), el espíritu de las obras de arte se inserta en un proceso global de espiritualización, en el proceso del progreso de la consciencia. Precisamente mediante su espiritualización progresiva, mediante la separación de la naturaleza, el arte querría revocar esta separación que le hace sufrir y que le inspira. La espiritualización devolvió al arte lo que desde la Grecia antigua estaba excluido de la práctica artística por no agradable sensorialmente o repelente; Baudelaire hizo de este movimiento un programa. Hegel trató la irresistibilidad de la espiritualización desde la filosofía de la historia en la teoría de lo que él llamaba *la obra de arte romántica*[45]. Desde entonces, todo lo agradable sensorialmente y todo estímulo material ha caído a lo preartístico. La espiritualización, la propagación constante del tabú mimético por el arte, el reino propio de la mímesis, trabaja en su auto- disolución, pero también como fuerza mimética, la cual opera en la dirección de la igualdad de la obra consigo misma que aparta lo heterogéneo a ella y de este modo fortalece su carácter de imagen. El arte no es infiltrado con el espíritu, el cual sigue a sus obras donde ellas quieran, desata su lenguaje inmanente. Sin embargo, la espiritualización no se libra de una sombra que hacía falta para su crítica; cuanto más sustancial se volvió la espiritualización en el arte, tanto más enérgicamente renunció (en la teoría de Benjamin igual que en la praxis poética de Beckett) al espíritu, a la idea. Al ir unida a la exigencia de que todo se convierta en forma, la espiritualización se convierte en cómplice de esa tendencia que anula la tensión entre el arte y su otro. Ya sólo es posible el arte espiritualizado radicalmente; todo otro arte es pueril; sin embargo, el aspecto de lo pueril parece contagiar de manera inevitable a la mera existencia del arte. — Lo agradable sensorialmente es atacado por dos flancos. Por una parte, la espiritualización de la obra de arte convierte cada vez más a lo exterior en la aparición de algo interior; lo exterior tiene que pasar por el espíritu. Por otra, la absorción de materiales esquivos estorba al consumo culinario, aunque éste, en medio de la tendencia ideológica global a integrar lo oponente, se dispone a tragar

45 La doctrina hegeliana de la obra de arte como algo espiritual, que él piensa con razón históricamente, es, al igual que toda la filosofía hegeliana, Kant reflexionado. El agrado desinteresado implica el conocimiento de lo estético como algo espiritual mediante la negación de su contrario.

hasta lo que le espanta. En los primeros tiempos del impresionismo, en Manet, la punta polémica de la espiritualización no era menos aguda que en Baudelaire. Cuanto más se alejan las obras de arte del infantilismo del simple disfrute, tanto más predomina lo que ellas son en sí mismas, lo que le presentan hasta al contemplador ideal; tanto más indiferentes se vuelven los reflejos del contemplador. La teoría de lo sublime de Kant anticipa en lo bello natural la espiritualización que el arte llevará a cabo. Para Kant, lo que en la naturaleza es sublime no es otra cosa que la autonomía del espíritu frente a la preponderancia de la existencia sensorial, y la autonomía no triunfa hasta llegar a la obra de arte espiritualizada. Por supuesto, la espiritualización del arte está mezclada con un poso turbio. Si la espiritualización no se dirime en la concreción de la estructura estética, lo espiritual desatado se establece como capa material de segundo grado. Contraria al momento sensual, la espiritualización se dirige ciegamente contra la diferenciación de ese momento, que es algo espiritual, y se vuelve abstracta. En sus primeros tiempos, la espiritualización está acompañada por una tendencia a lo primitivo y se inclina (frente a la cultura sensorial) a lo bárbaro; los *fauvistas* hicieron de esto su programa. La regresión es la sombra de la resistencia contra la cultura afirmativa. La espiritualización en el arte tiene que superar la prueba de elevarse por encima de esto, de recuperar la diferenciación oprimida; de lo contrario, degenera en la violencia del espíritu. Sin embargo, la espiritualización es legítima como crítica de la cultura mediante el arte, el cual forma parte de la cultura y no se queda satisfecho con la que fracasa. El valor de los rasgos bárbaros en el arte moderno cambia históricamente. El refinado que se santigua ante las reducciones de *Las señoritas de Aviñón* o de las primeras piezas para piano de Schönberg es más bárbaro que la barbarie a la que teme. En cuanto aparecen en el arte capas nuevas, éstas rechazan las capas anteriores y quieren de momento el empobrecimiento, la renuncia a la riqueza falsa, incluso a las formas desarrolladas de reacción. El proceso de espiritualización del arte no es un progreso lineal. Tiene su medida en cómo el arte es capaz de apropiarse en su lenguaje de formas lo que la sociedad burguesa proscribe, con lo cual saca a la luz en lo estigmatizado esa naturaleza cuya opresión es lo verdaderamente vado. La indignación ante la fealdad del arte moderno, que es permanente pese a todo el negocio cultural, es hostil al espíritu aunque vaya acompañada de ideales altisonantes: comprende esa fealdad, en especial los temas repelentes, literalmente, no como piedra de toque del poder de la espiritualización ni como cave de la resistencia en que ella se acredita. El postulado de lo radicalmente moderno de Rimbaud es un postulado del arte que se mueve por lo mas alejado del espíritu en la tensión de *spleen et idéal*, de espiritualización y obsesión. La primacía del espíritu en el arte y la invasión de lo que antes era un tabú son dos lados del mismo estado de cosas. Este se refiere a lo no aprobado y preformado socialmente, con lo cual se convierte en

una relación social de negación determinada. La espiritualización no se consume mediante ideas que el arte proclama, sino mediante la fuerza con que el arte impregna capas carentes de intención y hostiles a las ideas. Por eso, lo proscrito y prohibido atrae al ingenio artístico. El arte nuevo de la espiritualización impide, como quiere la cultura banal, seguir manchándose con lo verdadero, lo bello y lo bueno. Hasta en sus células mas interiores, lo que en el arte se suele llamar critica social o compromiso, su aspecto critico o negativo, esta mezclado con el espíritu, con su ley formal. Que hoy se enfrente entre si a esos momentos es un síntoma de un retroceso de la consciencia.

La espiritualización y lo caótico

Los teoremas de acuerdo con los cuales el arte ha de traer orden (un orden sensorialmente concreto, no clasificatoriamente abstracto) a la pluralidad caótica de lo que aparece o de la naturaleza escamotean de manera idealista el telos de la espiritualización estética: hacer justicia a las figuras históricas de lo natural y a su subordinación. Por tanto, la posición del proceso de espiritualización respecto de lo caótico tiene su índice histórico. Muchas veces (primero, tal vez, por Karl Kraus) se ha dicho que en la sociedad total el arte ha de traer antes caos al orden que lo contrario. Los rasgos caóticos del arte cualitativamente nuevo se oponen al orden, a su espíritu, solo a primera vista. Son las claves de la critica a la naturaleza segunda mala: tan caótico es en verdad el orden. El momento caótico y la espiritualización radical convergen en el rechazo a la planura de las representaciones pulidas de la existencia; el arte extremadamente espiritualizado, como el que comienza con Mallarmé, y el embrollo onírico del surrealismo están mucho mas emparentados de lo que cree la consciencia de las escuelas; por lo demás, hay conexiones transversales entre el joven Breton y el simbolismo, o entre los primeros expresionistas alemanes y George, que desafiaban. La espiritualización es antinómica en su relación con lo indómito. Como al mismo tiempo limita los momentos sensoriales, el espíritu se le convierte fatalmente en un ser *sui generis* que se opone a la tendencia inmanente del arte. La crisis del arte es acelerada por la espiritualización, que se resiste a que las obras de arte sean explotadas como estímulos. Se convierte en una contrafuerza del carromato de los actores y músicos ambulantes, de los proscritos de la sociedad. Por mas profundamente que el arte necesite librarse de los rasgos de espectáculo, socialmente de su vieja deshonestidad, el arte ya no existe donde ese elemento ha sido expulsado por completo y no puede crear para el zonas reservadas. Ninguna sublimación sale bien si no conserva en silo que ella sublima. De que la espiritualización del arte sea capaz de esto depende que el arte siga existiendo o se cumpla la profecía de Hegel sobre su final; una profecía que, tal como ha llegado a ser el mundo, conduciría a la confirmación y duplicación irreflexiva y realista (en el sentido repugnante) de lo existente. Desde este punto de vista, la salvación del arte es eminentemente política, pero es incierta en si misma y está amenazada por el curso del mundo.

Carácter aporético de la intuitividad del arte

El conocimiento de la espiritualización creciente del arte en virtud tanto del despliegue de su concepto como de su posición respecto de la sociedad choca con un dogma que atraviesa toda la estética burguesa: el dogma del carácter intuitivo del arte; estas dos cosas ya no se podían combinar en Hegel, y las primeras profecías sombrías sobre el futuro del arte fueron la consecuencia. Kant formula la norma de la intuitividad ya en el parágrafo 9 de la Critica del juicio: «Bello es lo que agrada universalmente sin concepto»[46]. Se puede poner el «sin concepto en relación con lo agradable en tanto que dispensa de ese trabajo y de ese esfuerzo que el concepto impuso ya desde antes de la filosofía hegeliana. Mientras que el arte abandonó hace ya tiempo al ideal del agrado, su teoría no ha podido renunciar al concepto de intuitividad, recuerdo del antiquísimo hedonismo estético, pero hace tiempo que cada obra de arte (entre tanto, también las mas antiguas) reclama el trabajo de la contemplación, del que quería dispensar la doctrina de la intuitividad. El avance de la mediación intelectiva en la estructura de las obras de arte, donde esa mediación tiene que encargarse de lo que en otros tiempos hacían las formas dadas, reduce lo sensorial inmediato cuyo compendio era la pura intuitividad de las obras de arte. Pero la consciencia burguesa se parapeta en lo sensorial inmediato porque sabe que sólo esa intuitividad refleja lo íntegro y redondo de las obras que por uno u otro rodeo se atribuye a la realidad a la que las obras responden. Sin embargo, sin el momento intuitivo el arte sería simplemente lo mismo que la teoría, mientras que es evidente que se vuelve impotente donde (por ejemplo, como pseudomorfosis de la ciencia) ignora su diferencia cualitativa respecto del concepto discursivo; precisamente su espiritualización, en tanto que primacía de sus procedimientos, lo aleja de la conceptualidad ingenua, de la noción vulgar de entendimiento. Mientras que la norma de la intuitividad apremia al contraste con el pensamiento discursivo, escamotea la mediación no conceptual, lo no sensorial en la estructura sensorial, que, al mismo tiempo que constituye la estructura, la rompe y la sustrae a la intuitividad en que aparece. La norma de la intuitividad, que reniega de la categorialidad implícita de las obras, cosifica la intuitividad como algo opaco, impermeable, hace de ella (por cuanto respecta a la forma pura) una copia del mundo endurecido. En verdad, la concreción de las obras en la *apparition* que las sacude dolorosamente supera ampliamente a esa intuitividad que se suele contraponer a la generalidad del concepto y que se lleva

46 Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 73.

bien con lo siempre igual. Cuanto más implacablemente es dominado el mundo por lo general y siempre igual, tanto más fácilmente se confunden los rudimentos de lo particular (de lo inmediato) con la concreción, mientras que su contingencia es el molde de la necesidad abstracta. Sin embargo, la concreción artística no es (como tampoco la existencia pura, el aislamiento sin concepto) esa mediación a través de lo general a la que se refiere la idea de tipo. De acuerdo con su propia definición, ninguna obra de arte auténtica es típica. Lukács piensa de una manera extraña al arte cuando contrapone las obras típicas, «normales», a las obras atípicas, aberrantes. De lo contrario, la obra de arte no sería más que una especie de anticipo de una ciencia pendiente. Completamente dogmática es la aseveración, copiada del idealismo, de que la obra de arte es la unidad presente de lo general y lo particular. Tomada turbiamente de la teoría teológica del símbolo, es desmentida por la fractura apriórica entre lo mediato y lo inmediato, a la que hasta hoy no ha podido escaparse ninguna obra de arte mayor de edad; si se oculta esa fractura en vez de que la obra se sumerja en ella, la obra está perdida. Precisamente el arte radical se encuentra, al mismo tiempo que se niega a los deseos del realismo, en tensión con el símbolo. Habría que demostrar que en el arte moderno los símbolos o, lingüísticamente, las metáforas se independizan tendencialmente de su función de símbolo, con lo cual contribuyen a la constitución de un ámbito antitético a la empiria y a sus significados. El arte absorbe los símbolos cuando ya no simbolizan nada más; los artistas avanzados han consumado la crítica del carácter de simbólico. Las claves y los caracteres de la modernidad se han convertido en signos absolutos, olvidados de sí mismos. Su penetración en el medio estético y su esquivez hacia las intenciones son dos aspectos de lo mismo. Hay que interpretar de una manera análoga la transición de la disonancia a un «material» compositivo. La transición tuvo lugar relativamente pronto en la literatura, en la relación de Strindberg con Ibsen, en cuya última fase ya se va abriendo camino. Que se vuelva literal lo que antes era simbólico confiere de golpe al momento espiritual que se independiza en la reflexión segunda esa autonomía que se manifiesta funestamente en la capa ocultista de la obra de Strindberg y que se vuelve productiva en la ruptura con todo tipo de copia. Que ninguna obra sea un símbolo se debe a que en ninguna lo absoluto se manifiesta de una manera inmediata; de lo contrario, el arte no sería ni apariencia ni juego, sino algo real. No se puede atribuir intuitividad pura a las obras de arte debido a su fractura constitutiva. Su intuitividad está mediada de antemano por el carácter del como si. Si fuera completamente intuitivo, el arte se convertiría en esa empiria de la que se aparta. Su carácter mediado no es un a priori abstracto, sino que concierne a cada momento estético concreto; hasta los más sensoriales son no-intuitivos debido a su relación con el espíritu de las obras. Ningún análisis de obras significativas podría demostrar su intuitividad pura; todas ellas están

mezcladas con lo conceptual; literalmente en el lenguaje, indirectamente hasta en la música más lejana a lo conceptual, en la cual (al margen de su génesis psicológica) lo inteligente se puede distinguir fácilmente de lo tonto. El desiderátum de la intuitividad querría conservar el momento mimético del arte, pero no ve que ese momento sólo sobrevive mediante su antítesis, mediante el uso racional que las obras hacen de todo lo heterogéneo a ellas. De lo contrario, la intuitividad se convierte en un fetiche. Mas bien, el impulso mimético afecta en el ámbito estético también a la mediación, al concepto, a lo no presente. Lo conceptual es imprescindible tanto para el lenguaje como para el arte, con lo cual se convierte en algo cualitativamente diferente a los conceptos en tanto que rasgos unitarios de los objetos empíricos. La presencia de conceptos no es idéntica a la conceptualidad del arte; el arte no es concepto, como tampoco es intuición, y de este modo protesta contra la separación. Su intuitividad difiere de la percepción sensorial porque siempre se refiere a su espíritu. Es intuición de algo no intuible, es similar al concepto sin concepto. Y en los conceptos el arte deja libre su capa mimética, no conceptual. El arte moderno ha perforado, reflexiva o inconscientemente, el dogma de la intuitividad. Lo verdadero en la doctrina de la intuitividad es que subraya el momento de lo que en el arte es inconmensurable, de lo que no se agota en la lógica discursiva: de hecho, la clausula general de todas sus manifestaciones. El arte se opone al concepto y al dominio, pero para esa oposición necesita (igual que la filosofía) a los conceptos. Su presunta intuitividad es una construcción aporética: con un golpe de varita mágica intenta convertir en identidad los elementos dispares que se pelean entre si en las obras de arte, y por eso le repelen las obras de arte, ninguna de las cuales conduce a esa identidad. La palabra intuitividad, tomada de la teoría del conocimiento discursivo (en la cual define el contenido que hay que formar), da testimonio del momento racional del arte al mismo tiempo que lo oculta al separar de el al momento fenoménico e hipostasiarlo a continuación. La *Critica del juicio* contiene un indicio de que la intuición estética es un concepto aporético. La analítica de lo bello habla de los «momentos del juicio del gusto». En una nota a pie de pagina en el parágrafo 1, Kant escribe: «He buscado los momentos en los que este Juicio se fija en su reflexión guiándome por las funciones lógicas de juzgar (pues en el juicio del gusto siempre esta contenida una relación con el entendimiento)»[47]. Esto contradice flagrantemente a la tesis del agrado universal sin concepto; es admirable que la estética kantiana haya dejado en pie esta contradicción y haya reflexionado expresamente sobre ella sin eliminarla. Por una parte, Kant trata el juicio del gusto como función lógica, y de este modo atribuye esta también al objeto estenco, al que tendría que ser adecuado el juicio; por otra, la obra de arte ha de darse sin concepto», como mera intuición, como si fuera extralógica. Sin

47 *Ibid.*, p. 53.

embargo, esta contradicción es inherente al arte mismo como la contradicción de su esencia espiritual y su esencia mimética. Pero la pretensión de verdad, que incluye algo general y es planteada por toda obra de arte, es incompatible con la intuitividad pura. Hasta que punto es catastrófica la insistencia en el carácter exclusivamente intuitivo del arte se nota en las consecuencias. Esa insistencia sirve a la separación abstracta (en sentido hegeliano) de intuición y espíritu. Cuanto mas puramente la obra ha de aparecer en su intuitividad, tanto mas se cosifica a su espíritu como «idea», como lo inmutable por detrás de la aparición. Los momentos espirituales que se sustraen a la estructura del fenómeno son hipostasiados como su idea. Por lo general, esto conduce a elevar las intenciones a contenido, mientras que correlativamente la intuición queda degradada a lo que satisface sensorialmente. La afirmación oficial de la unidad sin diferencias se podría refutar en cada una de las obras clasicistas a que apela: precisamente en ellas, la apariencia de unidad es lo mediado conceptualmente. El modelo dominante es filisteo: la aparición ha de ser puramente intuitiva, el contenido ha de ser puramente conceptual, de acuerdo con la dicotomía estricta de tiempo libre y trabajo. No se tolera ni ninguna ambivalencia. Este es el punto flaco del abandono del ideal de intuitividad. Como lo que aparece estéticamente no se agota en la intuición, tampoco el contenido de las obras se agota en el concepto. En la falsa síntesis de espíritu y sensibilidad en la intuición estética acecha su polaridad estricta, no menos falsa; es cósica la representación, que subyace a la estética de la intuición, de que en la síntesis del artefacto la tensión (su esencia) ha dejado su lugar a una paz esencial.

Intuitividad y conceptualidad; carácter de cosa

La intuitividad no es una *characteristica universalis* del arte. Es intermitente. Los estéticos apenas se han dado cuenta de esto; una de las pocas excepciones es el prácticamente olvidado Theodor Meyer, que demostró que a los poemas no les corresponde una intuición sensible de lo que dicen y que la concreción de los poemas consiste en su figura lingüística, no en la problemática representación óptica que ellos han de causar[48]. Los poemas no necesitan ser realizados mediante la representación sensible; están infiltrados con lo no sensorial concretamente en el lenguaje y mediante el lenguaje, en conformidad con la *contradictio in adjecto* de la intuición no sensible. También en el arte lejano a los conceptos opera un momento no sensorial. La teoría que reniega de este momento en beneficio de su *thema probandum* toma partido por la banalidad que aplica a la música que le gusta la expresión un regalo para los oídos. La música incluye precisamente en sus formas grandes y vigorosas complejos que sólo se pueden entender mediante lo sensorialmente no presente, mediante el recuerdo o la expectativa, y que en su propia composición contienen esas determinaciones categoriales. Es imposible interpretar, por ejemplo, como «figura de sucesión» las relaciones parcialmente remotas del desarrollo del primer movimiento de la Heroica con la exposición y el contraste extremo del nuevo tema con ésta: la obra es intelectiva en sí misma, sin que se avergüence de eso y sin que la integración perjudicara de este modo a su ley. Entre tanto, las artes parecen haberse acercado mucho a su unidad en el arte, y con las obras visuales no sucede otra cosa. La mediación espiritual de la obra de arte, que le hace contrastar con la empiria, no es realizable sin que la obra incluya la dimensión discursiva. Si la obra de arte fuera estrictamente intuitiva, quedaría atada a la contingencia de lo dado inmediatamente por los sentidos, a la que la obra de arte le contrapone su tipo de logicidad. El rango de una obra de arte depende de si su concreción se desprende de su contingencia en virtud de su elaboración. La separación purista y, por tanto, racionalista de intuición y concepto se debe a la dicotomía de racionalidad y sensibilidad que la sociedad ejerce y prescribe ideológicamente. El arte tendría más bien que oponerse *in effigie* a esa separación mediante la crítica contenida objetivamente en él; su confinamiento al polo sensorial confirma esa separación. Lo falso a lo que ataca el arte no es la racionalidad, sino su contraposición rígida a lo particular; si selecciona el momento de lo particular como intuitividad, transfiere esa rigidez,

48 Cfr. Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, 1901, passim.

explota el desecho de lo que la racionalidad social deja para apartarse de ésta. Cuanto más intuitiva sea la obra, de acuerdo con el precepto estético, tanto más queda cosificado su aspecto espiritual, χωρίς de la aparición, más allá de la formación de lo que aparece. Tras el culto a la intuitividad acecha la convención filistea del cuerpo que se queda en el canapé mientras el alma se eleva a las alturas: la aparición ha de ser relajación sin esfuerzo, reproducción de la fuerza de trabajo; el espíritu se vuelve sólido en el mensaje (como dicen) que la obra emite conceptualmente. Objeción constitutiva contra la pretensión de totalidad de lo discursivo, las obras de arte esperan precisamente por eso a una respuesta y solución y emplean ineludiblemente los conceptos. Ninguna obra ha alcanzado jamás la indiferencia de la intuitividad pura y de la generalidad vinculante que la estética tradicional supone como su a priori. La teoría de la intuición es falsa porque atribuye fenomenológicamente al arte lo que el arte no cumple. El criterio de las obras de arte no es la pureza de la intuición, sino la profundidad con que dirimen su tensión con los momentos intelectuales que son inherentes a ellas. Con todo, el tabú sobre los elementos no intuitivos de las obras de arte no carece de fundamento. Lo conceptual de las obras incluye nexos de juicio, y juzgar es contrario a la obra de arte. Los juicios pueden estar presentes en ella, pero la obra no juzga, tal vez porque ella es negociación desde la tragedia ática. Si el momento discursivo usurpa la primacía, la relación de la obra de arte con lo que está fuera de ella se vuelve demasiado inmediata y se acomoda incluso donde (como en Brecht) se enorgullece de lo contrario: se vuelve positivista. La obra de arte tiene que integrar sus componentes discursivos en su nexo de inmanencia, en un movimiento contrario al dirigido hacia fuera, apofántico, que el momento discursivo desencadena. El lenguaje de la poesía avanzada lleva esto a cabo, y así desvela su propia dialéctica. Es evidente que las obras de arte sólo pueden curar la herida que la abstracción les causa mediante el incremento de la abstracción que impide la contaminación de los fermentos conceptuales con la realidad empírica: el concepto se convierte en «parámetro». Pero siendo esencialmente espiritual, el arte no puede ser puramente intuitivo. También hay que pensarlo: el arte mismo piensa. La prevalencia de la teoría de la intuición, que contradice a toda experiencia de las obras de arte, es un reflejo de la cosificación social. Conduce al establecimiento de un sector especial de inmediatez, ciego para las capas cósicas de las obras de arte, que son constitutivas para lo que en ellas es más que cósico. Las obras de arte no sólo tienen a las cosas como portadores (Heidegger ha llamado la atención sobre esto contra el idealismo)[49]. Su propia objetivación hace de ellas cosas de segundo grado. La intuición pura no alcanza a su estructura interior, que obedece a una lógica inmanente, a lo que las obras de arte han llegado a ser en si mismas, y lo que en ellas se puede intuir está mediado por la

49 Cfr. Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1952, p. 7 ss.

estructura; frente a esta, su intuitividad no es esencial, y toda experiencia de las obras de arte tiene que sobrepasar su intuitividad. Si no fueran mas que intuitivas, las obras de arte serian un efecto subalterno, en palabras de Richard Wagner: un efecto sin causa. La cosificación es esencial a las obras y contradice a su esencia de algo que aparece; su carácter de cosa no es menos dialéctico que su intuitividad. Pero la objetivación de la obra de arte no es (como decía Vischer, que ya no estaba seguro de Hegel) Jo mismo que su material, sino resultado del juego de fuerzas en la obra, emparentado con el carácter de cosa en tanto que síntesis Hay alguna analogía con el carácter doble de la cosa kantiana en tanto que un en-si trascendente y un objeto constituido subjetivamente, la ley de sus apariciones. Las obras de arte son cosas en el espacio y en el tiempo; es difícil decidir si también hay que considerar así a formas musicales limítrofes, como la desaparecida y renacida improvisación; una y otra vez, el momento precósico de las obras de arte atraviesa al momento cósico Sin embargo, mucho en la practica de la improvisación hace pensar que su aparición en el tiempo empírico; mas aún, que contiene modelos objetivados, por Jo general convencionales. Pues en la medida en que las obras de arte son obras, son cosas, objetualizadas en virtud de su propia ley formal. Que en el drama la cosa misma sea la interpretación, no el texto impreso; en la música, lo que suena y no las notas, da testimonio de lo precario del carácter de cosa en el arte, sin que por eso la obra de arte se libre de su participación en el mundo de las cosas. Las partituras no solo son casi siempre mejores que las interpretaciones, sino que son mas que indicaciones para estas; son la cosa misma. Por lo demás, ambos conceptos de cosa de la obra de arte no están separados necesariamente. Al menos hasta hace poco, realizar la música era la versión interlineal del texto de notas. La fijación mediante la escritura o las notas no es exterior a la cosa; así se independiza la obra de arte respecto de su génesis: de allí la supremacía de los textos sobre su reproducción. Ciertamente, lo no fijado en el arte esta (por lo general, lo finge) mas cerca del impulso mimético, pero por lo general no esta por encima, sino por debajo de Jo fijado, un resto de una praxis superada, a menudo regresivo. La rebelión mas reciente contra la fijación de las obras en tanto que cosificación, por ejemplo la sustitución virtual de sistemas mensurables de signos por imitaciones néumico-gráficas de las acciones musicales, son, comparadas con estas, significativas, cosificaciones de un grado mas antiguo. Esa rebelión difícilmente estaría tan difundida si la obra de arte no sufriera por su coseidad inmanente. Solo a una fe de artista enmohecida podría ocultarse la complicidad del carácter de cosa del arte con el carácter de cosa de la sociedad, su falsedad, la fetichización de lo que en si es proceso, relación entre momentos. La obra de arte es proceso e instante a la vez. Su objetivación, condición de la autonomía estética, también es entumecimiento.

Cuanto más se objetualiza y organiza el trabajo social presente en la obra, tanto mas suena vacía y ajena a si misma.

Apariencia y expresión

Crisis de la apariencia

La emancipación respecto del concepto de armonía se revela como rebelión contra la apariencia: la construcción es inherente tautológicamente a la expresión, a la que esta contrapuesta polarmente. Pero la rebelión contra la apariencia no tiene lugar, como Benjamin pensaba, en beneficio del juego, aunque no se puede pasar por alto el carácter cíclico de, por ejemplo, las permutaciones en vez de los desarrollos ficticios. En conjunto, la crisis de la apariencia parece arrastrar al juego: lo que es justo para la armonía que la apariencia funda también lo es para la inofensividad del juego. El arte que busca en el juego su salvación de la apariencia se pasa al deporte. La fuerza de la crisis de la apariencia se muestra en el hecho de que también la sufre la música, que a primera vista está al margen de lo ilusorio. En la música se extinguen momentos de ficción hasta en su figura mas sublimada, no solo la expresión de sentimientos inexistentes, sino también momentos estructurales, como la ficción de una totalidad cuya irrealizabilidad se conoce. En la musica grande, como la de Beethoven, pero probablemente mucho mas allá del arte del tiempo, los llamados elementos primordiales con que da el análisis no suelen ser nada. Solo en la medida en que se acercan asintóticamente a la nada, se funden como puro devenir en el todo. En tanto que figuras parciales diferenciadas, siempre quieren ser algo: motivo o tema. La nihilidad inmanente de sus determinaciones elementales degrada el arte integral a lo amorfo; esta tendencia crece cuanto mas organizado esta el arte. Solo lo amorfo hace a la obra de arte apta para su integración. Mediante el acabamiento, el alejamiento respecto de la naturaleza no formada, vuelve el momento natural, lo todavía no formado, no articulado. A quien mira las obras de arte desde muy cerca, las obras más objetivadas se le transforman en un hormiguero; los textos, en sus palabras. Si se cree tener en las manos inmediatamente los detalles de las obras de arte, se deshacen en lo indeterminado e indiferenciado: hasta tal punto están mediadas. Ésa es la manifestación de la apariencia estética en la estructura de las obras de arte. Lo particular, que es el elemento vital de las obras, se volatiliza; su concreción se evapora bajo la mirada micrológica. El proceso, que en cada obra de arte se convierte en algo objetual, se resiste a ser fijado en el eso de ahí y se deshace hacia el lugar de donde vino. La pretensión de objetivación de las obras de arte fracasa en ellas mismas. Tan profundamente está inmersa la ilusión en las obras de arte, incluso en las no figurativas. La verdad de las obras de arte depende de si consiguen absorber en su necesidad inmanente a lo no-idéntico al concepto,

a lo que de acuerdo con la medida del concepto es lo contingente. Su finalidad necesita lo que no sirve al fin. De este modo se introduce en su propia coherencia algo ilusorio; su lógica todavía es apariencia. Su finalidad tiene que suspenderse mediante su otro para subsistir. Nietzsche rozó esto con la frase, sin duda problemática, de que en la obra de arte todo puede cambiar; esta frase sólo vale dentro de un idioma establecido, de un «estilo» que garantiza el espectro de variaciones. Si no hay que tomar estrictamente la compacidad inmanente de las obras, la apariencia las alcanza incluso donde ellas se creen más protegidas frente a ella. Las obras la desmienten al desmentir la objetividad que ellas producen. Ellas mismas, no la ilusión que ellas despiertan, son la apariencia estética. Lo ilusorio de las obras de arte se ha contraído en la pretensión de ser un todo. El nominalismo estético condujo a la crisis de la apariencia porque el arte quiere ser enfáticamente esencial. La susceptibilidad hacia la apariencia tiene su sede en la cosa. Hoy, cada momento de la apariencia estética trae consigo la incoherencia estética, contradicciones entre lo que la obra de arte parece y lo que la obra de arte es. Su presentación plantea la pretensión de esencialidad; sólo cumple esta pretensión de una manera negativa, pero en la positividad de su propia presentación siempre está también el gesto de un más, de un *pathos* del que no se puede desprender ni la obra menos patética. Si la pregunta por el futuro del arte no fuera estéril y sospechosa de tecnocracia, se agudizaría en la pregunta de si el arte puede sobrevivir a la apariencia. Un caso ejemplar de la crisis de la apariencia fue la rebelión trivial hace cuarenta arios contra el vestuario en el teatro: Hamlet en frac, Lohengrin sin cisne. Tal vez no se atacaba así tanto a las infracciones de las obras de arte contra la mentalidad realista imperante como a su imaginería inmanente, con la que ellas ya no eran capaces de cargar. Hay que interpretar el comienzo de la *Recherche* de Proust como el intento de engañar al carácter de apariencia: de introducirse imperceptiblemente en la mónada de la obra de arte, sin establecer violentamente su inmanencia formal y sin recurrir a un narrador omnipresente y omnisciente. El problema de cómo empezar, de cómo acabar, alude a la posibilidad de una teoría de las formas estéticas que sea al mismo tiempo completa y material, la cual también tendría que tratar las categorías de prosecución, de contraste, de transición, de desarrollo y de «nudo», así como si hoy todo tiene que estar igualmente cerca del punto central o ser de proximidad diversa. La apariencia estética se incrementó en el siglo XIX a la fantasmagoría. Las obras de arte borraron las huellas de su producción; presumiblemente, porque el avance del espíritu positivista se comunicó al arte, que tenía que ser un hecho y se avergonzaba de lo que revelaba que su inmediatez estaba mediada[50]. Las obras obedecieron a esto hasta bien entrada la modernidad. Su carácter de apariencia se incrementó hasta su carácter de absoluto; esto se esconde detrás del término

50 Cfr. Theodor W. ADORNO, *Versuch über Wagner*, Múnich y Zúrich, ²1964, pp. 90 ss.

hegeliano religión artística, que la obra del schopenhaueriano Wagner tomó al pie de la letra. La modernidad acabó rebelándose contra la apariencia de la apariencia de no ser apariencia. Ahí convergen todos los esfuerzos para perforar el hermético nexo de inmanencia de las obras mediante intromisiones francas, dejar libre a la producción en el producto y poner hasta cierto punto el proceso de producción en vez de su resultado; una intención, por lo demás, que no era extraña a los grandes representantes de la época idealista. El aspecto fantasmagórico de las obras de arte, que las hacía irresistibles, se volvió sospechoso antes incluso de la Nueva Objetividad y del funcionalismo, en formas habituales (como la novela) en que la omnipresencia ficticia del narrador va acompañada por la pretensión de algo fingido en tanto que real e irreal en tanto que ficción. Los antípodas George y Karl Kraus rechazaron la novela, pero también la quiebra de su pura inmanencia formal que llevaron a cabo novelistas como Proust y Gide da testimonio del mismo *malaise*, no simplemente de una mentalidad general y antirromántica de la época. Más bien, se podría considerar al aspecto fantasmagórico que refuerza tecnológicamente la ilusión del ser-en-si de las obras como el adversario de la obra de arte romántica que mediante la ironía sabotea de antemano al aspecto fantasmagórico. Este aspecto se volvió penoso porque el ser-en-si integro en el que se basa la obra de arte pura es incompatible con su definición como algo hecho por seres humanos y, por tanto, mezclado a priori con el mundo de las cosas. La dialéctica del arte moderno consiste en buena medida en que el arte moderno quiere quitarse de encima el carácter de apariencia, como los animales un cuerno que les ha salido. Las aporías en el movimiento histórico del arte arrojan su sombra sobre la posibilidad misma del arte. También corrientes antirrealistas como el expresionismo participaron en la rebelión contra la apariencia. Mientras el expresionismo se oponía a la copia de lo exterior, intento exponer sin tapujos estados anímicos reales y se acerco al psicograma. Pero como consecuencia de esa rebelión, las obras de arte acaban recayendo en la mera coseidad, como castigo a su *hybris* de ser mas que arte. La pseudomorfosis de la ciencia en los mismos tiempos (por lo general, pueril e ignorante) es el síntoma mas patente de ese retroceso. Habría que subsumir bajo el concepto de un segundo naturalismo a no pocos productos de la música y de la pintura de hoy, pese a su no-objetualidad y a su lejanía de la expresión. Los procedimientos crudamente fisicalistas en el material, las relaciones calculables entre los parámetros, reprimen inútilmente a la apariencia estética, a la verdad de que esos procedimientos y esas relaciones han sido puestos. Al desaparecer este hecho en el nexo autónomo de esas obras, quedo el aura como el reflejo de lo humano que se objetiva en ellas. La alergia al aura, a la que hoy no se puede sustraer ningún arte, va unida a la irrupción de la inhumanidad. Esa cosificación reciente, la regresión de las obras de arte a la literalidad barbara de lo que sucede estéticamente, y la culpa

fantasmagórica están entrelazadas de manera inextricable. En cuanto la obra de arte siente un temor tan fanático por su pureza que ella misma se desconcierta y saca fuera lo que ya no puede llegar a ser arte (el lienzo y el mero material sonoro), se convierte en su propio enemigo, en la continuación directa y falsa de la racionalidad instrumental. Esta tendencia condujo al *happening*. Lo legítimo en la rebelión contra la apariencia en tanto que ilusión y lo ilusorio en esa rebelión (la esperanza en que la apariencia estética salga del lodazal tirando de su propia coleta) van unidos. Esta claro que no se puede liberar al carácter de apariencia de las obras de una porción de imitación de lo real mas o menos latente y, por tanto, de la ilusión. Pues todo lo que las obras de arte contienen de forma y materiales, de espíritu y tema, ha emigrado de la realidad a las obras de arte y se ha despojado en ellas de su realidad: así se convierte en la copia de esa realidad. Hasta la determinación estética mas pura, el aparecer, esta mediada con la realidad en tanto que su negación determinada. La diferencia de las obras de arte respecto de la empiria, su carácter de apariencia, se constituye en la empiria y en la tendencia contra ella. Si las obras de arte quisieran, en nombre de su propio concepto, anular absolutamente esa relación, anularían su propio presupuesto. El arte es infinitamente difícil también en cuanto que tiene que trascender su concepto para cumplirlo, y sin embargo se adapta a la cosificación (contra la que protesta) donde el se vuelve parecido a lo real: hoy, el compromiso se convierte inevitablemente en una concesión estética. Lo *ineffabile* de la ilusión impide resolver en un concepto de aparición absoluta la antinomia de la apariencia estética Mediante la apariencia que lo proclama, las obras de arte no se convierten literalmente en epifanías, por mas difícil que le resulte a la experiencia estética genuina no confiar en que en las obras de arte autenticas está presente lo absoluto. Es inherente a la grandeza de las obras de arte despertar esta confianza. Aquello mediante lo cual se convierten en un despliegue de la verdad es al mismo tiempo su pecado capital, y el arte no puede absolverse a si mismo de este pecado. Lo arrastra consigo porque se comporta como si se le hubiera concedido la absolución — Que pese a esto haya que cargar con un resto de apariencia, no se puede separar del hecho de que también las obras que renuncian a la apariencia están amputadas del efecto político real que inspiraba originalmente (en el dadaísmo) esa concepción El mismo comportamiento mimético mediante el cual las obras herméticas atacan al ser-para-otro burgués se vuelve culpable mediante la apariencia del puro en-si, a la que no se escapa lo que a continuación la destruye. Si no hubiera que temer un malentendido idealista, se podría considerar a esto la ley de cada obra, y de este modo se llegaría muy cerca de la legalidad estética: que la obra se asemeje a su propio ideal objetivo, no al del artista. La mimesis de las obras de arte es la semejanza consigo mismo. Esa ley es fundada, univoca o plurívocamente, por el enfoque de cada obra; cada obra esta comprometida con ella en virtud de su

constitución Esto diferencia a las imágenes estéticas de las imágenes cultuales. Las obras de arte se prohíben mediante la autonomía de su figura acoger en si a lo absoluto, como si fueran símbolos. Las imágenes estéticas se encuentran bajo la prohibición de las imágenes. Por tanto, precisamente la apariencia estética e incluso su coherencia máxima en la obra hermética es la verdad. Las obras herméticas no afirman lo que las trasciende como ser en un ámbito superior, sino que subrayan mediante su impotencia y superfluidad en el mundo empírico el momento de caducidad de su contenido. La torre de marfil, en cuya proscripción los gobernados de los países democráticos están de acuerdo con los dirigentes de los países totalitarios, tiene algo de eminentemente ilustrado en la firmeza del impulso mimético en tanto que impulso a la igualdad consigo mismo; su *spleen* es una consciencia más correcta que las doctrinas de la obra de arte comprometida o didáctica, cuyo carácter regresivo casi se vuelve flagrante en la estupidez y trivialidad de las sabidurías presuntamente comunicadas por ellas. Por eso, el arte moderno radical, pese a los veredictos sumarísimos que dictan sobre él por doquier los interesados en política, se puede considerar avanzado por cuanto respecta no sólo a las técnicas desarrolladas en él, sino también al contenido de verdad. Lo que convierte a las obras de arte existentes en algo más que existencia no es algo existente, sino su lenguaje. Las obras auténticas hablan aunque renuncien a la apariencia, desde la ilusión fantasmagórica hasta el último hálito del aura. El esfuerzo de expurgarlas de lo que la subjetividad casual dice a través de ellas confiere involuntariamente a su propio lenguaje un relieve tanto más plástico. A ese esfuerzo se refiere el término expresión en las obras de arte. Con razón, este término no reclama allí donde ha sido empleado durante más tiempo y con más energía, técnicamente (como designación del discurso musical), nada expresado específicamente, ningún contenido anímico especial. De lo contrario, expresivo sería sustituible por los nombres de lo que hay que expresar en cada ocasión. El compositor Arthur Schnabel lo intentó, pero no era posible realizarlo.

Apariencia, sentido, *tour de force*

Ninguna obra de arte tiene unidad perfecta; cada una ha de fingirla, por lo que colisiona consigo misma. Confrontada con la realidad antagónica, la unidad estética (que se contrapone a ella) se convierte en apariencia también inmanentemente. La elaboración de las obras de arte conduce a la apariencia de que su vida sería lo mismo que la vida de sus momentos, pero los momentos introducen en ellas lo heterogéneo, y la apariencia se convierte en lo falso. De hecho, todo análisis serio descubre ficciones en la unidad estética, ya sea que las partes no se someten voluntariamente a la unidad que se les dicta, ya sea que los momentos están pensados de antemano para la unidad, por lo que no son verdaderos momentos. Lo plural en las obras de arte ya no es lo que era, sino que queda preparado en cuanto pasa al espacio de las obras; la reconciliación estética queda condenada así a lo estéticamente desacertado. La obra de arte es apariencia no sólo como antítesis de la existencia, sino también frente a lo que quiere por sí misma. Está herida de incoherencia. Las obras de arte se presentan como existentes en sí mismas gracias a su nexo de sentido. Este nexo es el órganon de la apariencia en ellas. Al integrarlas, el sentido mismo, lo que funda la unidad, se afirma como presente mediante la obra de arte, sin que lo estuviera realmente. El sentido que produce la apariencia participa al máximo en el carácter de apariencia. Sin embargo, la apariencia de sentido no es su determinación completa. Pues el sentido de una obra de arte es al mismo tiempo la esencia que se oculta en lo fáctico; introduce en la aparición lo que ésta suele obstruir. La organización de la obra de arte, que agrupa sus momentos de manera que hablen, tiene esta meta, y resulta difícil separarla mediante la sonda crítica de lo afirmativo, de la apariencia de la realidad del sentido, tan limpiamente como le gustaría a la construcción conceptual filosófica. Incluso cuando el arte denuncia a la esencia oculta que él convierte en aparición, con esta negación también está puesta como su medida una esencia no presente, la de la posibilidad; el sentido es inherente a la negación del sentido. Que éste vaya acompañado de la apariencia cuando se manifiesta en una obra de arte confiere a todo arte su tristeza; el arte se aflige más cuanto más perfectamente el nexo conseguido sugiere sentido; se ve fortalecida la tristeza del «¡Si fuera así!». Esa tristeza es la sombra de lo heterogéneo a toda forma, de la mera existencia. En las obras de arte dichosas, la tristeza anticipa la negación del sentido en las obras trastornadas, el reverso del anhelo. Las obras de arte dicen sin palabras que eso existe, sobre el trasfondo de que eso no existe en tanto que sujeto

gramatical incobrable; eso no se puede poner en relación de manera demostrativa con nada presente en el mundo. En la utopía de su forma, el arte se doblega ante el peso de la *empiria*, de la que se aparta en tanto que arte. De lo contrario, su perfección no es nada. La apariencia en las obras de arte es hermana del progreso de la integración, que tienen que exigir de sí mismas y mediante el cual su contenido parece presente inmediatamente. La herencia teológica del arte es la secularización de la revelación, ideal y límite de cada obra. Contaminar el arte con la revelación significaría repetir irreflexivamente en la teoría su ineludible carácter de fetiche. Extirpar del arte la huella de la revelación lo degradaría a una repetición sin diferencias de lo que es. Las obras de arte organizan el nexo de sentido, la unidad, porque la unidad no existe, y en tanto que organizada niega el ser-en-si por razón del cual se acometió la organización, y al final niega el arte mismo. Todo artefacto se opone a si mismo. Las obras que están dispuestas como *tour de force*, como acto equilibrista, sacan a la luz algo sobre todo arte: la realización de lo imposible. En verdad, la imposibilidad de cada obra de arte determina hasta a la mas sencilla como *tour de force*. La difamación del elemento virtuoso por Hege1[51], al que sin embargo Rossini le gustaba muchísimo, pervive en el rencor contra Picasso y complace de tapadillo a la ideología afirmativa, que encubre el carácter antinómico del arte y de todos sus productos: las obras que le gustan a la ideología afirmativa se orientan por el topos (al que desafía el *tour de force)* de que el arte grande tiene que ser sencillo. No es uno de los peores criterios de la fertilidad del análisis estético-técnico que descubra como una obra se convierte en un *tour de force*. La idea de *tour de force* solo se atreve a manifestarse sin tapujos en niveles de la practica artística que se encuentran fuera del territorio de su concepto de cultura; de aquí parece proceder la simpatía entre la vanguardia y el *music hall* o las variedades; los extremos se tocan contra el ámbito medio de interioridad de un arte que mediante su adhesión a la cultura traiciona a lo que el arte debe ser. En la irresolubilidad total de sus problemas técnicos se le vuelve perceptible dolorosamente al arte la apariencia estética; de la manera mas rotunda, en las cuestiones de la exposición artística: de la interpretación de la música o de los dramas. Interpretarlos correctamente significa formularlos como problema: conocer las exigencias incompatibles con que las obras confrontan a sus interpretes en la relación del contenido con su aparición La reproducción de las obras de arte tiene que sacar a la luz su *tour de force*, encontrar el punto de indiferencia en que se esconde La posibilidad de lo imposible. Debido al carácter antinómico de las obras, su reproducción completamente adecuada no es posible; cada reproducción tendría que oprimir a un momento contradictorio. El criterio supremo de la exposición es si sin esa opresión se convierte en escenario de los conflictos que se han agudizado en el

51 Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, op. cit., 3ª parte, pp. 215 ss.

tour de force. — Las obras concebidas como *tour de force* son apariencia porque se hacen pasar esencialmente por lo que no pueden ser esencialmente; se corrigen al subrayar su propia imposibilidad; esta es la legitimación del elemento virtuoso en el arte, que impide una estética estrecha de la interioridad. Habría que elaborar en relación con las obras mas autenticas la prueba del *tour de force*, de la realización de algo irrealizable. Bach, del que quiere apropiarse la interioridad vulgar, era virtuoso en la unificación de lo incompatible. Lo que el componía era una síntesis del bajo continuo y de la polifonía Su música se adapta sin dificultades a la lógica del progreso de los acordes, pero la libra de su gravedad heterogénea gracias a que es un resultado puro del contrapunto; esto confiere a la obra de Bach su suspensión singular. La paradoja de un *tour de force* se podría exponer con no menos contundencia en Beethoven: que de la nada surja algo es la prueba estético-real de los primeros pasos de la lógica hegeliana.

Salvación de la apariencia; armonía y disonancia

El carácter de apariencia de las obras de arte es mediado de manera inmanente, por su propia objetividad. Al fijar un texto, una pintura, una música, la obra esta presente de hecho y simplemente finge el devenir que ella incluye, su contenido; hasta las tensiones mas extremas de un transcurso en el tiempo estético son ficticias en la medida en que están predecididas de una vez para siempre en la obra; de hecho, el tiempo estético es hasta cierto punto indiferente frente al tiempo empírico, al que neutraliza. En la paradoja del *tour de force* de hacer posible lo imposible se enmascara la paradoja estética por antonomasia: como puede conseguir el hacer que aparezca algo no hecho; como puede ser verdadero lo que de acuerdo con su propio concepto no es verdadero. Esto solo es pensable del contenido en tanto que diferente de la apariencia, pero ninguna obra de arte tiene al contenido de otra manera que mediante la apariencia, en la propia figura de la apariencia. Por eso, el centro de la estética seria la salvación de la apariencia, y el derecho enfático del arte, la legitimación de su verdad, depende de esa salvación. La apariencia estética quiere salvar lo que el espíritu activo, que también produjo a los portadores de la apariencia, a los artefactos, sustrajo a aquello que degrado a material suyo, a para-otro. Pero así aquello que tiene que salvar se le convierte en algo dominado, o incluso producido por ella; la salvación mediante la apariencia es aparente, y la obra de arte carga mediante su carácter de apariencia con la impotencia de esa salvación. La apariencia no es la característica *formalis* de las obras de arte, sino material, la huella del dardo que ellas querrían revocar. Solo en la medida en que su contenido es verdadero sin metáforas, el arte se desprende de la apariencia que su estar-hecho produce. Si el arte se comporta como si mediante la tendencia a la copia fuera lo que parece, se convierte en el vértigo del *trompe-oeuil*, víctima precisamente de ese momento suyo que querría encubrir; en esto se basa lo que se ha llamado objetividad. El ideal de ésta sería que la obra de arte, sin querer parecer otra cosa que lo que es, estuviera elaborada de tal manera que potencialmente coincidieran lo que ella parece y lo que ella quiere ser. Gracias a que la obra de arte está formada, no a la ilusión ni a que la obra de arte sacuda en vano la verja de su carácter de apariencia, éste tal vez no tenga la última palabra. Sin embargo, ni siquiera la objetivación de las obras de arte se libra de la cubierta de su apariencia. En la medida en que su forma no es simplemente idéntica a su adecuación a los fines prácticos, las obras de arte siguen siendo (aunque su factura no quiera parecer nada) apariencia frente a la realidad de la que difieren mediante

su mera determinación como obras de arte. Al anular los momentos de la apariencia que están adheridos a ellas, se fortalece la apariencia que emana de su propia existencia; mediante su integración, ésta se condensa en un en-sí, lo cual ellas no son en tanto que algo puesto. Ya no se debe partir de ninguna forma predeterminada; hay que renunciar a las muletillas, al ornamento, a los restos de las formas generales; la obra de arte ha de organizarse desde abajo. Nada le garantiza de antemano a la obra de arte, una vez que su movimiento inmanente ha hecho saltar por los aires a lo general, que se vaya a cerrar, que sus *membra disiecta* se vayan a reunir. Esto movió a los procedimientos artísticos a preformar entre bastidores (la expresión teatral es procedente) todos los momentos individuales para que se vuelvan aptos para esa transición al todo que la contingencia de los detalles (tomada de manera absoluta) impedía tras la liquidación de lo predeterminado. De este modo, la apariencia se adueña de sus enemigos jurados. Se despierta la ilusión de que no se trata de una ilusión; que lo difuso, lo extraño al yo aquí, y la totalidad puesta armonizan a priori, mientras se organiza la armonía; que se presenta el proceso como si sucediera desde abajo hacia arriba, mientras que en él persiste la vieja determinación desde arriba, que apenas se puede eliminar de la determinación espiritual de las obras de arte. Habitualmente se pone el carácter de apariencia de las obras de arte en relación con su momento sensorial, en especial en la formulación hegeliana de la aparición sensorial de la idea. Esta concepción de la apariencia se encuentra bajo el hechizo de la concepción tradicional, platónico-aristotélica, que distingue la apariencia del mundo sensible respecto de la esencia o el espíritu puro, el ser verdadero. Sin embargo, la apariencia de las obras de arte surge en su esencia espiritual. Algo aparente es propio del espíritu mismo en tanto que separado de su otro, en tanto que se independiza de él y es inasible en su ser-para-sí; todo espíritu, χωρίς de lo corporal, tiene en sí el aspecto de hacer que sea algo que no es, algo abstracto; éste es el momento de verdad del nominalismo. El arte pone a prueba el carácter de apariencia del espíritu en tanto que un ser *sui generis* al tomar al pie de la letra la pretensión del espíritu de ser algo existente y ponerlo ante los ojos como algo existente. Esto obliga al arte a la apariencia mucho más que la imitación del mundo sensible mediante lo estético y sensorial a la que el arte aprendió a renunciar. El espíritu no es sólo apariencia, sino también verdad; no es sólo el engaño de algo que es en sí, sino también la negación de todo ser-en-sí falso. El momento de su no-ser y de su negatividad se introduce en las obras de arte, que no vuelven sensible inmediatamente al espíritu, que no lo atrapan, sino que sólo se vuelven espíritu mediante la relación de sus elementos sensoriales entre sí. Por eso, el carácter de apariencia del arte es al mismo tiempo su participación en la verdad. La fuga de algunas manifestaciones artísticas de hoy a la contingencia se podría interpretar como la respuesta desesperada a la ubicuidad de la apariencia:

lo contingente ha de pasar al todo sin el *pseudos* de la armonía preestablecida. De este modo, por una parte la obra de arte es puesta a merced de una legalidad ciega que ya no se puede distinguir de su determinación total desde arriba, y por otra parte el todo es entregado a la contingencia y la dialéctica de individuo y todo es degradado a la apariencia: porque no se obtiene un todo. La falta completa de apariencia retrocede a la ley del caos, en la que la contingencia y la necesidad renuevan su desdichada conjura. El arte no tiene poder sobre la apariencia mediante su eliminación. El carácter de apariencia de las obras de arte tiene como consecuencia el conocimiento de las obras se enfrenta al concepto de conocimiento de la razón pura kantiana. Las obras de arte son apariencia porque sacan fuera su interior, su espíritu, y sólo se conocen en la medida en que (contra la prohibición del capítulo sobre las anfibologías) se conoce su interior. En la critica kantiana del Juicio estético, que es tan subjetiva que no habla de un interior del objeto estético, esto esta pre-pensado virtualmente en el concepto de teleología Kant somete las obras de arte a la idea de algo que tiene en si mismo un fin, en vez de entregar su unidad solo a la síntesis del sujeto cognoscente. La experiencia artística, en tanto que experiencia de algo con fin, se distingue de la mera formación categorial de algo caótico mediante el sujeto. El método hegeliano de abandonarse a la constitución de los objetos estéticos y dejar de lado sus efectos subjetivos por contingentes pone a prueba la tesis kantiana: la teleología objetiva se convierte en el canon de la experiencia estética. La supremacía del objeto en el arte y el conocimiento de sus obras desde dentro son dos aspectos del mismo estado de cosas. De acuerdo con la distinción tradicional de cosa y fenómeno, las obras de arte tienen en virtud de su contratendencia contra la propia coseidad, contra la cosificación en tanto que tal, su lugar de lado de los fenómenos Pero en ellas la aparición es aparición de la esencia, frente a la que no es indiferente; en ellas, la propia aparición se encuentra de lado de la esencia. Las obras de arte están caracterizadas verdaderamente por la tesis con que Hegel concilia realismo y nominalismo: su esencia tiene que aparecer, su aparición es esencial, no es para otro, sino su determinación inmanente. De acuerdo con esto, ninguna obra de arte esta pensada para un contemplador, ni siquiera para un sujeto trascendental aperceptor (al margen de lo que el productor piense a este respecto); ninguna obra de arte se puede describir y explicar con las categorías de la comunicación. Las obras de arte son apariencia porque procuran a lo que ellas no pueden ser una especie de existencia segunda, modificada; son aparición porque eso no existente en ellas en razón de lo cual ellas existen adquiere una existencia quebrada gracias a la realización estética Sin embargo, el arte no puede alcanzar la identidad de esencia y aparición, que también se escapa al conocimiento de lo real. La esencia que pasa a la aparición y la acutia también la hace saltar por los aires; lo que aparece es, debido a su determinación como algo que aparece, al mismo tiempo

una envoltura ante lo que aparece. El concepto estético de armonía y todas las categorías que están reunidas en torno a él querían negar esto. Tenían la esperanza de llegar a un equilibrio de esencia y aparición mediante actuaciones del tacto (por decirlo así); a esto se refieren términos de la vieja manera de hablar como la «habilidad del artista». La armonía estética nunca está consumada, sino que es pulimento y balance; en el interior de todo lo que en el arte se puede considerar con razón armónico sobrevive lo desesperado y contradictorio[52]. De acuerdo con su constitución, en las obras de arte tiene que disolverse todo lo que es heterogéneo a su forma, mientras que ellas solo son forma en relación con lo que les gustaría hacer desaparecer. Las obras de arte impiden mediante su propio a priori que aparezca lo que quiere aparecer en ellas. Tienen que ocultarlo, y a esto se opone la idea de su verdad hasta que ellas renuncien a la armonía Sin el memento de contradicción y no-identidad, la armonía sena irrelevante desde el punto de vista estético, igual que Hegel dice en *Diferencia entre los sistemas filosóficos de Fichte y Schelling* que la identidad solo se puede pensar conjuntamente con algo no idéntico Cuanto mas profundamente se sumergen las obras de arte en la idea de armonía, de la esencia que aparece, tanto menos pueden darse por satisfechas con ella. Apenas es incorrecto que se generalicen cosas que son demasiado divergentes desde el punto de vista de la filosofía de la historia cuando se derivan los gestos anti-armónicos de Miguel Ángel, del Rembrandt tardío o del ultimo Beethoven, no de un desarrollo lleno de sufrimientos subjetivos, sino de la dinámica del concepto de armonía, de su insuficiencia. La disonancia es la verdad sobre la armonía Si se toma esta estrictamente, se revela inalcanzable de acuerdo con su propio criterio. Sus deseos se cumplen cuando esa inalcanzabilidad aparece como parte de su esencia, como en el llamado estilo tardío de los artistas significativos. Este estilo tiene, mas allá de la obra individual, una fuerza ejemplar, la fuerza de la suspensión histórica de la armonía estética La renuncia al ideal clasicista no es un cambio de estilo ni del ominoso sentimiento de vida, sino que su causa es el coeficiente de fricción de la armonía, que presenta reconciliado lo que no lo está, y de este modo peca contra el propio postulado de la esencia que aparece, en el que se basa precisamente el ideal de armonía. La emancipación respecto de el es un despliegue del contenido de verdad del arte.

52 52 Cfr. Theodor W. Adorno, «Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie», *Neue Rundschau* 78 (1967), pp. 586 ss.

Expresión y disonancia

La rebelión contra la apariencia, la insatisfacción del arte consigo mismo, está contenida en él de manera intermitente en tanto que momento de su pretensión de verdad desde tiempos inmemoriales. decir: el arte de todos los materiales deseó desde siempre la disonancia, pero este deseo fue sofocado por la presión afirmativa de la sociedad con que la apariencia estética se alió. La disonancia es tanto corno la expresión; lo consonante, lo armónico quiere dejarla de lado apaciguándola. La expresión y la apariencia están primariamente en antítesis. Si la expresión apenas se puede pensar de otra manera que como la expresión del sufrimiento (la alegría se ha mostrado esquiva a toda expresión, tal vez porque aún no hay alegría y la beatitud carecería de expresión), el arte tiene de manera inmanente en la expresión el momento mediante el cual se defiende contra su inmanencia bajo la ley formal. La expresión del arte se comporta miméticamente, igual que la expresión de lo vivo es la expresión del dolor. Los rasgos de la expresión que están grabados en las obras de arte, si no han de ser romos, son líneas de demarcación contra la apariencia. Pero como las obras de arte son apariencia, el conflicto entre ésta (la forma en el sentido más amplio) y la expresión no está dirimido y fluctúa históricamente. El comportamiento mimético (una posición ante la realidad más acá de la contraposición fija de sujeto y objeto) es adoptado por la apariencia mediante el arte, el órgano de la mímesis desde el tabú mimético, y se convierte (de manera complementaria a la autonomía de la forma) en el portador de la apariencia. El despliegue del arte es el de un *quid pro quo*: la expresión, mediante la cual la experiencia no estética se introduce a fondo en las obras, se convierte en prototipo de todo lo ficticio en el arte, como si en el lugar en que el arte es más permeable a la experiencia real la cultura vigilara con todo rigor que no se vulnere la frontera. Los valores expresivos de las obras de arte ya no son inmediatamente los valores de lo vivo. Quebradas y transformadas, las obras de arte se convierten en expresión de la cosa: el término *musica ficta* parece ser el testimonio más antiguo de esto. Ese *quid pro quo* neutraliza no simplemente a la mímesis, también se sigue de ella. Si el comportamiento mimético no imita a nada, sino que se hace igual a sí mismo, las obras de arte se encargan de consumar esto. En la expresión, no imitan emociones humanas individuales, mucho menos las de sus autores; donde se determinan esencialmente de este modo, incurren (en tanto que copias) en la objetualización a la que se opone el impulso mimético. Al mismo tiempo, en la expresión artística se ejecuta

el juicio histórico sobre la mimesis en tanto que comportamiento arcaico: que ella, practicada inmediatamente, no es conocimiento; que lo que se hace igual a sí mismo no se vuelve igual; que la intervención de la mimesis fracasó (esto destierra a la mímesis al arte que se comporta miméticamente, el cual absorbe en la objetivación de ese impulso la crítica a él).

Sujeto-objeto y expresión

Aunque se ha dudado pocas veces de que la expresión sea un momento esencial del arte (el recelo de hoy ante la expresión confirma su relevancia y se refiere propiamente a todo el arte), su concepto se rebela, al igual que la mayor parte de los conceptos estéticos centrales, contra la teoría que quiere nombrarlo: lo que es contrario cualitativamente al concepto difícilmente se puede llevar a su concepto; la forma en que algo se puede pensar no es indiferente a lo pensado. Desde la filosofía de la historia, habrá que interpretar la expresión como un compromiso. La expresión busca lo transubjetivo, es la figura del conocimiento que, habiendo precedido en tiempos a la polaridad de sujeto y objeto, no la reconoce como algo definitivo. Sin embargo, esta figura es secular en tanto que intenta consumar ese conocimiento en el estado de polaridad como un acto del espíritu que es para sí. La expresión estética es objetualización de lo no objetual, que al ser objetualizado se convierte en lo no-objetual segundo, en lo que habla desde el artefacto, no como imitación del sujeto. Por otra parte, la objetivación de la expresión, que coincide con el arte, necesita del sujeto que la produce y explota (dicho a la manera burguesa) sus propias emociones miméticas. El arte es expresivo donde desde él habla, mediado subjetivamente, algo objetivo: la tristeza, la energía, el anhelo. La expresión es el rostro lamentoso de las obras. Las obras muestran este rostro a quien responde a su mirada incluso aunque estén compuestas en tono alegre o glorifiquen *la vie opportune* del rococó. Si la expresión fuera la simple duplicación de lo sentido subjetivamente, no sería nada; bien lo sabe la burla de los artistas sobre un producto que hay que sentir, no que inventar. Más que esos sentimientos, su modelo es la expresión de cosas y situaciones extra-artísticas. En ellas ya se han sedimentado y hablan los procesos y las funciones históricas. Kafka es ejemplar aquí para el gesto del arte y deriva su irresistibilidad del hecho de que vuelve a transformar esa expresión en el acontecimiento que fue cifrado en ella. La expresión se vuelve así doblemente enigmática, pues lo sedimentado, el sentido expresado, carece de sentido, es historia natural más allá de la cual solo conduce lo que, siendo impotente, es capaz de expresarse. El arte es imitación sólo en tanto que imitación de una expresión objetiva, desprendida de toda psicología, que el sensorio tal vez captó alguna vez en el mundo y que no sobrevive más que en las obras. Mediante la expresión, el arte se cierra al ser-para-otro que la devora ansiosamente y habla en si: ésta es su consumación mimética. Su expresión es lo contrario del expresar algo.

La expresión como carácter lingüístico

Esa mimesis es el ideal del arte, no su procedimiento practico, tampoco una actitud dirigida a los caracteres expresivos. Del artista pasa a la expresión la mímica que desata en ó1 in expresado; silo expresado se convierte en contenido anímico tangible del artista, y la obra de arte en su copia, la obra degenera en una fotografía borrosa. La resignación de Schubert tiene su lugar no en el presunto estado de ánimo de su música, no en cómo se sentía el (como si la obra delatara algo al respecto), sin en el «casi es» que ella proclama con el gesto del dejarse caer: ese gesto es su expresión. El compendio de esa expresión es el carácter lingüístico del arte, que es completamente diferente del lenguaje en tanto que medio del arte. se podría especular sobre si aquél es incompatible con éste; el esfuerzo de la prosa desde Joyce para poner fuera de acción al lenguaje discursivo o al menos subordinario a las categorías formales hasta que la construcción se vuelva irreconocible encontraría de este modo una explicación: el arte moderno se esfuerza por transformar el lenguaje comunicativo en un lenguaje mimético. En virtud de su carácter doble, el lenguaje es un constituyente del arte y su enemigo mortal. Las ánforas etruscas de Villa Giulia hablan muchísimo y son inconmensurables con todo lenguaje comunicador. El verdadero lenguaje del arte es mudo; su momento mudo tiene la primacía sobre el momento significativo de la poesía, que tampoco está ausente por completo de la música Lo que en los jarrones es similar al lenguaje es coma un «Aquí esto yo» o un «Este, soy yo, una mismidad que se extrajo de la interdependencia de lo existente ya antes del pensamiento identificador. Así, un rinoceronte, el animal mudo, parece decir: «Soy un rinoceronte». El verso de Rilke «pues ahí no hay ningún lugar / que no te mire»[53], del que Benjamin tenía una gran opinión, codifica de una manera apenas superada ese lenguaje no significativo de las obras de arte: la expresión es la mirada de las obras de arte. En comparación con el lenguaje significativo, el lenguaje de las obras de arte es más antiguo, pero todavía no se ha realizado: coma si las obras de arte, al amoldarse al sujeto, repitieran cómo surgió y se desarrolló. Las obras de arte tienen expresión no donde comunican al sujeto, sino donde vibran con la prehistoria de la subjetividad, con la historia de la animación; el tremolo de una figura es insoportable como sucedáneo de eso. Esto circunscribe la afinidad de la obra de arte con el sujeto. Esa afinidad sobrevive porque en el

53 Rainer Maria Rilke, *Archaischer Torso Apollos*, en Ernst Zinn (ed.), *Sämtliche Werke*, vol. I, Wiesbaden, 1955, p. 557.

sujeto sobrevive esa prehistoria. El sujeto vuelve a comenzar desde cero en cada historia. Como instrumento de la expresión sólo vale el sujeto, por más que, aunque se crea inmediato, sea algo mediado. Incluso donde lo expresado se parece al sujeto, donde las emociones son subjetivas, son at mismo tiempo impersonales, pasan a la integración del yo, no se agotan en ella. La expresión de las obras de arte es lo no subjetivo en el sujeto, su propia expresión menos que su impronta; nada es tan expresivo como los ojos de los animales (antropoides) que parecen objetivamente lamentarse de no ser humanos. La transposición de las emociones a las obras, que hacen suyas en virtud de su integración, convierte a las emociones dentro del continuo estético en lugartenientes de la naturaleza extra-estética, pero ya no eminentes físicamente como sus copias. Esta ambivalencia es registrada por toda experiencia genuinamente estética, incomparablemente en la descripción kantiana del sentimiento de lo sublime como algo que vibra entre la naturaleza y la libertad. Esa modificación es, sin ninguna reflexión sobre lo espiritual, el acto constitutivo de la espiritualización en todo arte. El arte posterior solo despliega este acto, pero ya está puesto en la modificación de la mimesis mediante la obra, si es que no sucede mediante la mimesis misma como la preforma fisiológica del espíritu. La modificación tiene parte de la culpa en la esencia afirmativa del arte porque ella mitiga el dolor mediante la imaginación y lo hace dominable y lo deja sin cambiar realmente mediante la totalidad espiritual en que él desaparece.

Dominio y conocimiento conceptual

Aunque el arte se caracteriza por el extrañamiento universal y fue incrementado por el, no está extrañado por el hecho de que todo en él haya pasado par el espíritu, haya sido humanizado sin violencia. El arte oscila entre la ideología y la que Hegel atribuye al reino propio del espíritu, la verdad de la certeza de sí mismo. Aunque el espíritu domine ampliamente en el arte, al ser objetivado se libera de sus fines de dominio. Al crear las obras estéticas un continuo que es completamente espíritu, se convierten en la apariencia del en-sí bloqueado en cuya realidad las intenciones del sujeto se cumplirían y borrarían. El arte corrige el conocimiento conceptual porque, escindido, consigue lo que el conocimiento conceptual espera en vano de la relación sujeto-objeto no figurativa: que mediante una prestación subjetiva se desvele algo objetivo. El arte no aplaza esa prestación sin fecha. La extrae de su propia finitud al precio de su propio carácter de apariencia. Mediante la espiritualización, mediante el dominio radical de la naturaleza y de sí mismo, el arte corrige el dominio de la naturaleza en tanto que dominio de lo otro. Lo que se instaura en la obra de arte desde fuera del sujeto como algo permanente, como un fetiche rudimentario, figura por lo no extrañado; pero lo que se comporta en el mundo como si sobreviviera en tanto que naturaleza no idéntica se convierte en material del dominio de la naturaleza y en vehículo del dominio social, completamente extrañado. La expresión, con la cual la naturaleza se cuela en el arte, es al mismo tiempo su aspecto no literal, el *memento* de lo que la expresión misma no es y de lo que no se concreta de otra manera que mediante su *cómo*.

Expresión y mímesis

La mediación de la expresión de las obras de arte por su espiritualización, que en los primeros tiempos del expresionismo estaba presente a sus exponentes significativos, implica la crítica de ese dualismo burdo de forma y expresión por el que se orientan tanto la estética tradicional como la consciencia de algunos artistas genuino[54]. No es que esa dicotomía carezca de fundamento. Ni la preponderancia de la expresión aquí ni el aspecto formal allí se pueden eliminar, especialmente en el arte más antiguo, que ofrecía un hogar a las emociones. Pero ambos momentos están mediados mutuamente de una manera muy estrecha. Donde las obras no están elaboradas, formadas, pierden esa expresividad por razón de la cual se dispensan del trabajo y del esfuerzo de la forma; y la forma presuntamente pura que reniega de la expresión chirría. La expresión es un fenómeno de interferencia, función del procedimiento no menos que mimética. Por su parte, la mímesis es exigida por la densidad del procedimiento técnico, cuya racionalidad inmanente parece oponerse empero a la expresión. La coacción que ejercen las obras integrales es equivalente a lo que habla en ellas, O es un mero efecto sugestivo; por lo demás, la sugestión está emparentada con procesos miméticos. Esto conduce a una paradoja subjetiva del arte: producir lo ciego (la expresión) desde la reflexión (mediante la forma); no racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente; «hacer cosas que no sabemos qué son». Esta situación, que hoy se ha agudizado como conflicto, tiene una historia muy larga. Al hablar del poso de lo absurdo, de lo inconmensurable en toda producción artística, Goethe alcanzó la constelación moderna de lo consciente y lo inconsciente, así como la perspectiva de que la esfera del arte cultivada por la consciencia en tanto que inconsciente se convierte en ese *spleen* como el cual esa esfera se entendió en el segundo romanticismo desde Baudelaire, en esa reserva insertada en la racionalidad y que se suprime virtualmente. La referencia a esto no despacha al arte; quien argumenta de este modo contra la modernidad que se basa mecánicamente en el dualismo de forma y expresión. Lo que para los teóricos no es más que una contradicción lógica, para los artistas es familiar y se despliega en su trabajo: usar el momento mimético que exige, destruye y redime su involuntariedad. La voluntariedad en lo involuntario es el elemento vital del arte; la fuerza para esto es un criterio fiable de la capacidad artística, sin que la fatalidad de ese movimiento quede velada. Los artistas conocen esa capacidad

54 Cfr. Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Viena, 1968, p. 36.

como su sentimiento de forma. Este es la categoría de mediación con el problema kantiano de cómo el arte, que para él no es conceptual, lleva consigo empero subjetivamente ese momento de lo general y necesario que la crítica de la razón reserva para el conocimiento discursivo. El sentimiento de forma es la reflexión a la vez ciega y vinculante de la cosa en que ésta tiene que confiar; la objetividad cerrada a sí misma que cae en suerte a la facultad mimética subjetiva, la cual por su parte se fortalece en su contrario, en la construcción racional. La ceguera del sentimiento de forma está en correspondencia con la necesidad en la cosa. El arte tiene en la irracionalidad del momento expresivo el fin de toda racionalidad estética. Al arte le incumbe despojarse (contra todo orden dispuesto) tanto de la necesidad natural como de la contingencia caótica. A la contingencia, en la que la necesidad del arte capta su momento ficticio, el arte no le da lo suyo al apropiarse ficticiamente de lo contingente para despotenciar de este modo sus propias mediaciones subjetivas. Más bien, el arte le hace justicia a la contingencia cuando busca a tientas en la oscuridad del camino de su necesidad. Cuanto ms fielmente sigue el arte a su necesidad, tanto menos es transparente a si mismo. Se oscurece. Su proceso inmanente tiene algo de zahorí. Seguirle es mimesis, ejecución de la objetividad; las escrituras auromáticas, incluso el *Erwartung* de Schönberg, se dejaron inspirar por su utopía, pero rápidamente se encontraron con que la tensión de expresión y objetivación no se disuelve en identidad. No basta un termino medio entre la autocensura de la necesidad de expresión y la clemencia de la construcción. La objetivación pasa por los extremos. La necesidad de expresión que no ha sido domada ni por el gusto ni por el entendimiento artístico converge con la desnudez de la objetividad racional. Por otra parte, el pensarse a si misma de la obra de arte, su *noésis noéseos*, no se puede tutelar mediante una irracionalidad prescrita. Con los ojos cerrados, la racionalidad estética tiene que lanzarse a la configuración en vez de dirigirla desde fuera, como reflexión sobre la obra de arte. Las obras de arte son inteligentes o estúpidas de acuerdo con su manera de proceder, pero no lo son Los pensamientos que un autor elabora sobre ellas. De esta racionalidad objetiva inmanente es en todo instante el arte de Beckett, aislado férreamente contra la racionalidad superficial, pero esa racionalidad no es una prerrogativa de la modernidad, sino que también se encuentra (por ejemplo) en Las abreviaciones del Beethoven tardío, en la renuncia a aditamentos superfluos y, por tanto, irracionales. Al revés, obras de arte menores, en especial la música ruidosa, son de una estupidez inmanente contra la que reaccionó polémicamente en la modernidad el ideal de mayoría de edad. La aporía de mimesis y construcción se convierte para las obras de arte en la obligación de combinar el radicalismo con la sensatez, sin hipótesis auxiliares añadidas de manera apócrifa.

Dialéctica de la interioridad

Pero la sensatez no saca de la aporía. Históricamente, una de las raíces de la rebelión contra la apariencia es la alergia a la expresión; si la relación generacional tiene algo que ver con el arte, es aquí. El expresionismo se ha convertido en la imagen del padre. Se ha podido demostrar empíricamente que los seres humanos que no son libres, sino convencionalistas y agresivo-reaccionarios, tienden a rechazar la *intraception*, la autorreflexión, y por tanto también la expresión en tanto que demasiado humana. Sobre el trasfondo de la lejanía general al arte, se oponen con un rencor especial a la modernidad. Psicológicamente, obedecen a los mecanismos de defensa con que un yo débilmente formado expulsa de silo que podría quebrantar su arduo funcionamiento y sobre todo podría dañar a su narcisismo. Se trata de la actitud de la *intolerance of ambiguity*, la intolerancia hacia lo ambivalente, hacia lo que no es subsumible limpiamente; al final, hada lo abierto, hacia lo que ninguna instancia ha predeterminado, hacia la experiencia misma. Tras el tabú mimético se encuentra un tabú sexual: nada ha de ser húmedo, el arte se vuelve a ser higiénico. Algunas de sus corrientes se identifican con ego y con la caza de brujas contra la expresión. El antipsicologismo de la modernidad cambia su función. Al principio, era prerrogativa de una vanguardia que combatía tanto al *Jugendstil* como al realismo prolongado en lo interior, pero fue socializado y puesto al servicio de Lo existente. De acuerdo con la tesis de Max Weber, la categoría de interioridad procede del protestantismo, que situó la fe por encima de las obras. Mientras que todavía en Kant la interioridad también se refería a la protesta contra el orden impuesto heterónomamente a los sujetos, desde el principio le acompañaba la indiferencia hacia ese orden, la predisposición a dejarlo en paz y a obedecerle. Esto estaba en consonancia con el hecho de que la interioridad procede del proceso de trabajo: tenia que criar un tipo antropológico que por deber, casi voluntariamente, lleve a cabo el trabajo asalariado que el nuevo modo de producción necesita y al que lo obligan las nuevas relaciones sociales de producción. Con la creciente impotencia del sujeto que es para si, la interioridad se ha convertido en ideología, en el espejismo de un reino interior cuyos habitantes se resarcen de lo que se les niega socialmente; de este modo, la interioridad se vuelve cada vez más sombría, carente de contenido. El arte no quiere acomodarse a esto por más tiempo. Pero apenas se puede eliminar de el el momento de la interiorización. Benjamin dijo una vez: «La interioridad, que se

vaya al diablo». Esto se dirigía contra Kierkegaard y la «filosofía de la interioridad» que se basa en el, cuyo nombre habría sido tan contrario al teólogo como la palabra ontología. Benjamin se refería a la subjetividad abstracta, que inútilmente se presenta como sustancia. Pero su frase no es toda la verdad, como tampoco lo es el sujeto abstracto. El espíritu (también el del propio Benjamin) tiene que recogerse en sí para poder negar el en-sí. Desde el punto de vista de la estética, esto se podría demostrar en la con transposición entre Beethoven y el jazz, al que los oídos de algunos músicos ya empiezan a ser sordos. Beethoven es, modificado pero determinable, la experiencia plena de la vida exterior que retorna interiormente, igual que el tiempo, el medio de la música, es el sentido interior; la *popular music* en todas sus versiones está más acá de esa sublimación, es un estimulante somático y, por tanto, regresiva frente a la autonomía estética. También la interioridad participa de la dialéctica, pero de otra manera que en Kierkegaard. Con su liquidación, no ascendió un tipo humano curado de la ideología, sino un tipo humano que ni siquiera llegaba al yo; el tipo para el que David Riesman acuñó la fórmula *outer-directed*. De acuerdo con esto, en el arte cae un destello reconciliador sobre la categoría de interioridad. De hecho, la difamación de las obras expresivas radicales en tanto que propias del romanticismo tardío se ha vuelto una cháchara de todos los que desean la repristinación. Abandonarse estéticamente a la cosa, a la obra de arte, no exige un sujeto débil, acomodaticio, sino un yo fuerte. Sólo el yo autónomo es capaz de dirigirse críticamente contra sí mismo y de romper con las ilusiones. Esto no es imaginable mientras el momento mimético sea oprimido desde fuera, por un súper-yo enajenado, estético, en vez de desaparecer en su tensión con lo contrapuesto a él en la objetivación y mantenerse. Sin embargo, la apariencia se vuelve flagrante en la expresión porque ésta se presenta como carente de apariencia y empero se subsume a la apariencia estética; mucho se ha criticado a la expresión por teatrera. El tabú mimético, un componente fundamental de la ontología burguesa, se ha extendido en el mundo administrado a la zona que estaba reservada tolerantemente a la mímesis, y en ella ha buscado curativamente la mentira de la inmediatez humana. Sin embargo, esa alergia sirve al odio al sujeto, sin el cual no tendría sentido la crítica al mundo de las mercancías. El sujeto es negado abstractamente. Es verdad que en la expresión el sujeto, que para compensar presume tanto más cuanto más impotente y funcional se ha vuelto, ya es consciencia falsa al atribuirse en tanto que expresador una relevancia que le había sido sustraída. Pero la emancipación de la sociedad respecto del predominio de sus relaciones de producción tiene como meta la producción real del sujeto que hasta ahora las relaciones han impedido, y la expresión no es simplemente *hybris* del sujeto, sino lamento por su propio fracaso como clave de su posibilidad. Ciertamente, la alergia a la expresión tiene su legitimidad más profunda en que

algo en ella (antes que todo equipamiento estético) tiende a la mentira. La expresión es a priori limitación. Es ilusoria la confianza latente en ella en que lo que se dice o se grita mejora: un rudimento mágico, fe en lo que Freud llamaba polémicamente «la omnipotencia del pensamiento». Pero la expresión no permanece por completo en el hechizo mágico. Que se diga el sufrimiento, que así se adquiera distancia respecto de la cautiva inmediatez del sufrimiento, lo cambia igual que gritar mitiga el dolor insoportable. La expresión objetivada en el lenguaje persiste; lo dicho no se extingue por completo, ni lo malo ni lo bueno, ni el lema de la solución final ni la esperanza en la reconciliación. Lo que adquiere lenguaje entra en el movimiento de algo humano que todavía no es y que se agita en virtud de su propio desamparo que le obliga a hablar. El sujeto, andando a tientas detrás de su cosificación, la limita mediante el rudimento mimético, lugarteniente de la vida no dañada en medio de la vida dañada que hizo del sujeto ideología. La inextricabilidad de ambos momentos circunscribe la aporía de la expresión artística. A este respecto no se puede juzgar de manera general si alguien que hace rábula rasa con toda expresión es el portavoz de la consciencia cosificada o la expresión sin lenguaje ni expresión que denuncia a la consciencia cosificada. El arte auténtico conoce la expresión de lo que no tiene expresión, el llanto al que le faltan las lágrimas. Por el contrario, la extirpación limpia, neo-objetivista de la expresión se acomoda a la adaptación universal y somete el arte antifuncional a un principio que sólo se podría fundamentar mediante la funcionalidad. Esta manera de reaccionar pasa por alto lo no metafórico, lo no ornamental en la expresión; cuanto más francamente se le abren las obras de arte, tanto más se convierten en protocolos de expresión, giran la objetividad hacia dentro. En las obras de arte matematizadas (como Mondrian) que al mismo tiempo son hostiles a la expresión y se explican positivamente, es evidente al menos que no han decidido el litigio sobre la expresión. Si el sujeto ya no puede hablar inmediatamente, al menos ha de hablar (de acuerdo con la idea de la modernidad no obsesionada con la construcción absoluta) mediante las cosas, mediante su figura extrañada y lesionada.

Carácter enigmático, contenido de verdad, metafísica

Crítica y salvación del mito

La estética no ha de comprender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que comprender, en la situación actual, su incomprensibilidad. Lo que se dejó vender a la propaganda como cliché, absurdamente y sin resistencia, habría que recuperarlo mediante una teoría que pensara su verdad. No es el contrapunto a la espiritualización de las obras de arte, sino que es, en palabras de Hegel, su éter, el espíritu mismo en su omnipresencia, no hay intención de enigma. Pues como negación del espíritu dominador de la naturaleza, el espíritu de las obras de arte no se aparece como espíritu. Se inflama en lo contrapuesto a él, en la materialidad. De ninguna manera está presente al máximo en las obras de arte espirituales. El arte tiene su salvación en el acto en que el espíritu se rebaja a él. Se mantiene fiel al escalofrío no mediante la reversión. Más bien, el arte es su herencia. El espíritu de las obras de arte produce el escalofrío mediante su extrañamiento en las cosas. De este modo, el arte participa en la corriente histórica real, en conformidad con la ley de la Ilustración de que lo que alguna vez se creyó realidad emigra a la imaginación gracias a la autorreflexión del genio y sobrevive en ella al tomar consciencia de su propia irrealidad. El transcurso histórico del arte como espiritualización es un transcurrir tanto de crítica al mito como de su salvación: lo que la imaginación tiene en cuenta es reforzado en su posibilidad por ésta. Ese movimiento doble del espíritu en el arte describe más la historia que hay en su concepto que la historia empírica. El movimiento irrefrenable del espíritu hacia lo que está sustraído a él habla en el arte en favor de lo que se perdió al principio.

Lo mimético y lo estúpido

En el arte, la mímesis es lo pre-espiritual, lo contrario al espíritu y aquello en lo que éste se inflama. En las obras de arte, el espíritu se ha convertido en su principio constructivo, pero sólo satisface a su *telos* donde se alza desde lo que hay que construir, desde los impulsos miméticos, donde se amolda a ellos en vez de imponerse a ellos. La forma sólo objetiva los impulsos individuales cuando les sigue adonde quieren ir por sí mismos. Sólo esto es la participación de la obra de arte en la reconciliación. La racionalidad de las obras de arte se convierte en espíritu sólo en la medida en que desaparece en lo contrapuesto polarmente a ella. La divergencia entre lo constructivo y lo mimético, que ninguna obra de arte puede solucionar y es algo así como el pecado original del espíritu estético, tiene su correlato en el elemento de lo estúpido y payaso que incluso las obras más significativas llevan en sí (forma parte de su significado que no maquillen ese elemento). La insatisfacción con cualquier variante del clasicismo se debe a que el clasicismo reprime ese momento; el arte tiene que desconfiar de esto. Con la espiritualización del arte en nombre de la mayoría de edad, esto estúpido queda acentuado tanto más bruscamente; cuanto más se parece su propia estructura (debido a su coherencia) a una estructura lógica, tanto más claramente la diferencia de esta logicidad respecto de la que impera fuera se convierte en la parodia de ésta; cuanto más racional es la obra de acuerdo con su constitución formal, tanto más estúpida de acuerdo con la medida de la razón en la realidad. Sin embargo, su estupidez es una parte del juicio sobre esa racionalidad; sobre el hecho de que en la praxis social esa racionalidad se ha convertido en un fin en sí mismo, en lo irracional y erróneo, en los medios para los fines. Lo estúpido en el arte, que las personas sin musa captan mejor que quienes viven ingenuamente en él, y el disparate de la racionalidad absolutizada se acusan recíprocamente; por lo demás, la felicidad, el sexo, visto desde el reino de la praxis autoconservadora, también tiene eso estúpido a lo que puede aludir maliciosamente quien no es impulsado por él. La estupidez es el residuo mimético en el arte, el precio por su impermeabilidad. Contra ella, el filisteo siempre tiene de su lado un poquito de razón. Al mismo tiempo, ese momento (que es un residuo, algo no impregnado por la forma, algo bárbaro) se convierte en el arte en algo malo mientras el arte no lo configure. Si ese momento se queda en lo pueril y se deja cultivar en tanto que tal, ya no hay freno hasta el calculado por la industria cultural. El arte implica en su concepto lo *kitsch*, con el aspecto social de que, obligado a sublimar ese

momento, el arte presupone un privilegio educativo y una situación clasista; a cambio, recibe el castigo del *fun*. Sin embargo, los momentos estúpidos de las obras de arte son los más cercanos a sus capas no intencionales y, por tanto, también a su misterio en las obras grandes. Temas disparatados como el de *La flauta mágica* y el de *El cazador furtivo* obtienen a través del medio de la música más contenido de verdad que *El anillo del Nibelungo*, que con consciencia seria va a por todas. En el elemento payaso, el arte se acuerda de modo consolador de la prehistoria en el mundo animal. Los antropoides en el zoo hacen juntos algo que se parece a los actos de los payasos. El acuerdo de los niños con los payasos es un acuerdo con el arte que los adultos les expulsan, igual que el acuerdo con los animales. El género humano no ha tenido tanto éxito en la represión de su semejanza con los animales como para no poder reconocerla de repente y verse inundado por la dicha; el lenguaje de los niños pequeños y de los animales parece el mismo. En la semejanza de los payasos con los animales se mama la semejanza de los monos con los seres humanos; la constelación animal/loco/payaso es una de las capas fundamentales del arte.

Cui bono

Toda obra de arte, al ser una cosa que niega el mundo de las cosas, está a priori desamparada cuando debe legitimarse ante el mundo; pero no puede rechazarse simplemente esa legitimación debido a tal apriorismo. Puesto que toda obra de arte, al ser una cosa que niega el mundo de las cosas, debe legitimarse a priori ante este mundo, no puede rechazarse simplemente esa legitimación debido a ese apriorismo. Asombrarse ante el carácter enigmático le resulta difícil a quien, como a los ajenos al arte, no es un placer o, como a los conocedores del arte, un estado de excepción, sino la sustancia de la propia experiencia; pero esa sustancia le exige que se adecue de los momentos del arte y no desfallezca donde a la experiencia del arte los quebranta. Una idea de esto la recibe quien experimenta las obras de arte en *milieux* o en «nexos culturales» a los que ellas son extrañas o inconmensurables. Entonces, las obras se encuentran destruidas ante el examen de su *cui bono*, del que sólo las protege el techo agujereado de la cultura local. En esas situaciones, la pregunta irrespetuosa que ignora el tabú sobre la zona estética se convierte en una fatalidad para la cualidad de las obras; consideradas desde fuera, su problematicidad queda al descubierto igual que desde dentro. El carácter enigmático de las obras de arte está mezclado con la historia. Mediante ella, las obras de arte se convirtieron hace tiempo en enigmas, y mediante ella vuelven a convertirse en enigmas una y otra vez; al revés, sólo la historia (que les confirió la autoridad) mantiene lejos de ellas la penosa pregunta por su razón de ser. Una condición del carácter enigmático de las obras de arte es menos su irracionalidad que su racionalidad; cuanto más de forma planificada son dominadas, tanto más relieve adquiere ese carácter. Mediante la forma, las obras se vuelven lingüísticas, parecen anunciar en cada uno de sus momentos sólo una cosa, y ésta se escapa.

Carácter enigmático y comprensión

Todas las obras de arte, y el arte en conjunto, son enigmas; esto ha irritado desde antiguo a la teoría del arte. Que las obras de arte digan algo y al mismo tiempo lo oculten es el carácter enigmático desde el punto de vista del lenguaje. Ese carácter parece un payaso; se vuelve invisible cuando uno está en Las obras de arte y participa en ellas; si uno se sale de ellas, si rompe el contrato con su nexo de inmanencia, ese carácter vuelve como un espíritu. Esta es otra razón por la que vale La pena estudiar a Las personas que no tienen musa: el carácter enigmático del arte se vuelve flagrante en ellas hasta la negación total del arte, sin saber que es el extremo de la critica a el y (en unto que comportamiento defectuoso) el sostén de su verdad. Es imposible explicar a esas personas que es el arte; no podrían integrar el conocimiento intelectual en su experiencia viva. El principio de realidad predomina tanto en ellas que el comportamiento estético se convierte en un tabú; aguijoneada por la aprobación cultural del arte, la falta de musa se convierte a menudo en agresión, la cual conduce hoy a la consciencia general a la desartización del arte. La persona que no entiende el «lenguaje de la música», que solo percibe galimatías y se pregunta qué son esos ruidos, puede asegurarse elementalmente del carácter enigmático del arte; la diferencia entre lo que esta persona oye y lo que oye la persona iniciada circunscribe el carácter enigmático. Pero el enigma no afecta solo a la música, cuyo carácter no conceptual lo hace casi demasiado patente. A todo el que no respeta la disciplina de la obra, un cuadro o un poema le mira con Los mismos ojos vacíos que la música a la persona sin musa, y precisamente la mirada vacía e interrogante tiene que ser acogida por la experiencia y la interpretación de las obras si no quiere resbalar; no ver el abismo es una mala protección; el modo en que la consciencia intenta evitar extraviarse es un potencial de su fatalidad. Para las preguntas: ¿Por qué se imita algo?, ¿Por qué se cuenta como si fuera real alga que no es verdad y simplemente deforma la realidad?, no hay una respuesta que convenza a quien las plantea. Las obras de arte enmudecen ante el ¿Para qué todo esto?, ante el reproche de su inutilidad real. Si se replicara que la narración ficticia dice más sobre la sociedad que un protocolo fiel, se podría responder que esto es asunto de la teoría y que para esta no hace falta ficción. En todo caso, esa manifestación del carácter enigmático, del desconcierto ante algunas preguntas falsamente fundamentales, pertenece a un contexto más amplio: también desconcierta la pregunta por el

sentido de la vida[55]. Fácilmente se confunde el embarazo que esas preguntas causan con la irresistibilidad; su nivel de abstracción se aleja tanto de lo subsumido sin resistencia que se olvida qué se estaba preguntando. El carácter enigmático del arte no es lo mismo que comprender sus obras, es decir, que volver a producirlas objetivamente, en la experiencia desde dentro, tal como muestra la terminología musical, para la cual interpretar una obra es tocarla de acuerdo con su sentido. A la vista del carácter enigmático, el propio comprender es una categoría problemática. Quien comprende las obras de arte mediante la inmanencia de la consciencia en ellas no las comprende, y cuanta más comprensión hay, tanto más intenso es el sentimiento de su insuficiencia, de su ceguera en el hechizo del arte, al que se opone el contenido de verdad del arte. Si quien se sale de la obra de arte o ni siquiera ha estado en ella registra hostilmente el carácter enigmático, éste desaparece engañosamente en la experiencia artística. Cuanto mejor se comprende una obra de arte, tanto más deja de ser un enigma en una dimensión, pero tanto menos se esclarece su enigma constitutivo. Este vuelve a relucir en la experiencia artística más penetrante. Si una obra se abre por completo, alcanza su figura interrogativa y hace necesaria la reflexión; entonces se aleja y al final vuelve a asaltar con la pregunta ¿Qué es? a quien ya se siente seguro. El carácter enigmático se conoce como constitutivo donde falta: ninguna obra de arte se revela a la consideración y al pensamiento sin restos. Enigma no es aquí una muletilla, como por lo general la palabra problema, que en la estética sólo se podría emplear en el sentido estricto de la tarea planteada por la composición inmanente de las obras. No menos estrictamente son las obras de arte enigmas. Contienen la solución potencialmente, no está puesta objetivamente. Cada obra de arte es una imagen enigmática, pero se queda ahí, en la derrota preestablecida de su contemplador. La imagen enigmática repite de broma lo que las obras de arte hacen en serio. Específicamente se parecen al enigma en que lo que ellas ocultan (como la carta de Poe) aparece y se oculta mediante su aparición. El lenguaje, que describe prefilosóficamente la experiencia estética, acierta al decir que alguien entiende algo de arte, no que entiende el arte. Conocer es a un tiempo la comprensión adecuada de la cosa y la incomprensión torpe del enigma, neutral respecto de lo escondido. Quien se mueve en el arte simplemente con comprensión hace de él algo que se entiende por sí mismo, cosa que el arte no es de ninguna manera. Si alguien intenta acercarse mucho al arco iris, éste desaparece. Prototípica a este respecto es, antes que las otras artes, la música, que es al mismo tiempo enigmática y evidente. Ese enigma no se puede resolver; sólo hay que descifrar su figura, y esto compete a la filosofía del arte. La música la entendería quien la escuchara tan extrañamente como alguien no musical, y tan familiarmente como Sigfrido el lenguaje de los pájaros. Sin embargo, la

55 Cfr. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M., ^{2}1967, pp. 352 ss.

comprensión no borra el carácter enigmático. Hasta la obra mejor interpretada quiere seguir siendo comprendida, como si esperara la palabra definitiva que destruirá su oscurecimiento constitutivo. La imaginación de las obras de arte es el sucedáneo más perfecto y engañoso de la comprensión, pero también un paso hacia ésta. Quien se imagina la música adecuadamente sin oírla tiene esa empatía con ella que crea el clima de la comprensión. Comprender en el sentido supremo, la resolución del carácter enigmático que al mismo tiempo lo mantiene, coincide con la espiritualización del arte y de la experiencia artística, cuyo primer medio es la imaginación. Pero la espiritualización del arte se aproxima a su carácter enigmático no inmediatamente a través de la explicación conceptual, sino al concretar el carácter enigmático. Resolver el enigma es tanto como indicar la razón de su irresolubilidad: la mirada con que las obras de arte miran al contemplador. La exigencia de las obras de arte de ser entendidas mediante la captación de su contenido va unida a su experiencia específica, pero hay que cumplirla a través de la teoría que refleja la experiencia. Aquello a lo que remite el carácter enigmático de las obras de arte sólo se puede pensar mediado. La objeción contra la fenomenología del arte y contra toda fenomenología que crea tener inmediatamente la esencia no es tanto que sea anti-empírica como que suspende la experiencia pensante.

«Nada sin cambios»

La denostada incomprensibilidad de las obras de arte herméticas es la confesión del carácter enigmático de todo arte. De la ira a este respecto forma parte que esas obras quebrantan la comprensibilidad también de las obras tradicionales. En general se puede decir que las obras aprobadas en tanto que comprendidas por la tradición y por la opinión pública se resguardan a sí mismas bajo su propia capa galvánica y se vuelven incomprensibles; las obras manifiestamente incomprensibles, que subrayan su carácter enigmático, son potencialmente las más comprensibles. *Stricto sensu*, el concepto le falta al arte incluso donde emplea conceptos y se adapta superficialmente a la comprensión. Ningún concepto entra en la obra de arte como lo que es, sino que es transformado hasta el punto de que su propio alcance se ve afectado y su significado cambia. La palabra sonata adquiere en ciertos poemas de Trakl un valor que sólo tiene ahí, con su sonido y con las asociaciones que el poema establece; si uno quisiera imaginarse a partir de los sonidos difusos que se sugieren, una sonata en concreto, se marraría lo que la palabra quiere en el poema, y la imagen evocada seria inadecuada a esa sonata y a la forma sonata en canto que tal. Sin embargo, esta imagen es legitima, pues se forma a partir de fragmentos, jirones de sonatas, y su propio nombre recuerda el sonido que la obra despierta. El término sonata se refiere a obras muy articuladas, elaboradas motivico-temáticamente, dinámicas en sí mismas, cuya unidad es la unidad de algo plural claramente diferenciado, con desarrollo y reexposición y repetición. El verso «Hay habitaciones llenas de acordes y sonatas»[56] contiene poco de esto, pero si el sentimiento infanta de decir el nombre; tiene más que ver con el falso titulo de la sonata Clara de Luna que con la composición, pero no es algo contingente; sin las sonatas que la hermana de Trakl tocaba, no existían los sonidos apartados en que la melancolía del poeta busca refugio. Algo así tienen en el poema las palabras más sencillas, que lo toman del habla comunicativa; de ahí que Brecht se equivoque al criticar al ante autónomo porque éste simplemente repite lo que una cosa ya es por si misma. La copula «es», omnipresente en Trakl, pierde en la obra de arte su sentido conceptual: no expresa un juicio de existencia, sino su pálida copia, cambiada cualitativamente hasta su negación; que algo sea, sea menos o más, lleva consigo que no sea. Donde Brecht o Carlos Williams sabotean en el poema lo poético y aproximan al poema al informe sobre la mera empiria, el poema no se convierte en eso: al rechazar el tono único, las frases

56 Georg Trakl, *Die Dichtungen*, ed. de W. Schneditz, 7ª ed., Salzburg, p. 61 («Psalm»).

empíricas se convierten en algo diferente al ser transportadas a la mónada estética mediante el contraste con esta. El tono hostil al canto y la explotación de los hechos son dos lados del mismo estado de cosas. En la obra de arte se transforma hasta el juicio. Las obras de ante son análogas a este en tanto que síntesis; sin embargo, en Las obras de arte la síntesis carece de juicio; no se podría decir de ninguna qué juzga, ninguna es un mensaje. Esto pone en cuestión que las obras de arte puedan comprometerse, incluso donde resaltan so compromiso. Para que se conectan, en que reside su unidad, no se puede llevar a un juicio, tampoco al juicio que ellas mismas presentan en palabras y frases. Mörike escribió una pequeña fábula sobre una ratonera. Si nos conformamos con su contenido discursivo, no obtenemos nada más que la identificación sádica con lo que Las costumbres civilizadas les hacen a los animales a los que desprecian por parásitos:

Fábula de la ratonera
Un niño da tres vueltas a una trampa y dice:

Huéspedes pequeños, casa pequeña.
Querida rata, o ratón,
preséntate alegremente
esta noche, a la luz de la Luna.
Pero cierra la puerta al salir,
¿me oyes?,
y ten cuidado con tu cola.
Después de comer, cantamos;
después de comer, saltamos
y hacemos un baile:
!venga, venga!
Probablemente, mi viejo gato también bailará[57].

La burla del niño «Probablemente, mi viejo gato también bailará» (Si es que es una burla y no la imagen involuntariamente amistosa de un baile común del niño, el gato y el ratón, con los dos animales levantados sobre sus patas traseras) deja de ser, una vez que se la apropia el poema, la última palabra. Entender el poema como una burla marra no solo lo poetizado, sino también el contenido social. Reflejo sin juicio del lenguaje sobre un repelente rito ejercido socialmente, el poema lo supera al integrarse en él. El gesto que alude a esto como si no fuera posible de otra manera lo acusa mediante la obviedad; la inmanencia total del rito lleva a juicio a éste. El arte solo juzga absteniéndose del juicio; esta es la defensa

57 Eduard Mörike, *Sämtliche Werke*, ed. de Jost Perfahl et al., vol. I, München, 1968, p. 855.

frente al gran naturalismo. La forma que encaja a los versos en el eco de una fábula mítica suprime su mentalidad. El eco reconcilia. Estos procesos en el interior de las obras de ante hacen de ellas algo verdaderamente infinito. Lo que las diferencia del lenguaje significativo no es que carezcan de significados, sino que estos cambian mediante la absorción y se degradan a algo accidental. Los movimientos mediante Los cuales esto sucede están dibujados de una manera concreta por cada obra estética.

Enigma, escritura, interpretación

Las obras de arte comparten con los enigmas la duplicidad de lo determinado y lo indeterminado. Son signos de interrogación, que no son unívocos ni siquiera mediante la síntesis. Sin embargo, su figura es tan exacta que prescribe la transición hacia donde la obra de arte se interrumpe. Igual que en los enigmas, la respuesta se oculta y se impone mediante la estructura. A esto sirve la lógica inmanente, lo legal en la obra, y esto es la teodicea del concepto de fin en el arte. El fin de la obra de arte es la determinación de lo indeterminado. Las obras son finales en sí mismas, sin fin positivo más allá de su complexión; su finalidad se legitima como figura de la respuesta al enigma. Mediante la organización, las obras llegan a ser más de lo que son. En debates recientes sobre las artes plásticas se ha vuelto relevante el concepto de *écriture*, inspirado por las hojas de Klee que se aproximan a una escritura garabateada. Esa categoría de la modernidad arroja luz sobre el pasado; todas las obras de arte son escrituras, no sólo las que se presentan como tales, son escrituras jeroglíficas cuyo código se ha perdido y a cuyo contenido contribuye precisamente la falta de código. Las obras de arte son lenguaje sólo en tanto que escritura. Aunque ninguna sea un juicio, cada una contiene momentos que proceden del juicio, verdaderos o falsos. Pero la respuesta oculta y determinada de las obras de arte no se manifiesta a la interpretación de golpe, como una nueva inmediatez, sino a través de todas las mediaciones, tanto las de la disciplina de las obras como las del pensamiento, de la Filosofía. El carácter enigmático sobrevive a la interpretación que obtiene la respuesta. Si el carácter enigmático de las obras de arte no está localizado en lo que se experimenta en ellas, en la comprensión estética, sino que sólo se manifiesta a distancia, la experiencia que se sumerge en las obras de arte y que es recompensada con la evidencia forma parte de lo enigmático: que algo entrelazado plurívocamente se pueda entender empero de una manera unívoca. Pues la experiencia inmanente de las obras de arte, donde quiera que comience, es de hecho (como la describió Kant) necesaria, transparente hasta en las ramificaciones más sublimes. El músico que comprende una partitura sigue sus movimientos mis pequeños y, sin embargo, en cierto sentido no sabe qué está tocando; al actor no le pasa otra cosa, pues la facultad mimética se manifiesta de la manera más drástica en la praxis de la exposición artística, como imitación de la curva de movimiento de lo expuesto; esa imitación es el *summum* de la comprensión más acá del carácter enigmático. Sin embargo, en cuanto la experiencia de las obras de arte se

relaja lo más mínimo, éstas presentan su enigma como una caricatura. La experiencia de las obras de arte es amenazada incesantemente por el carácter enigmático. Si éste ha desaparecido por completo en la experiencia, si la experiencia cree haber captado por completo la cosa, el enigma vuelve a abrir de repente los ojos; aquí se mantiene la seriedad de las obras de arte, que mira desde las esculturas arcaicas y es ocultada en el arte tradicional por su lenguaje habitual para fortalecerse hasta e1 extrañamiento total.

La interpretación como imitación

Si el proceso inmanente a las obras de arte constituye algo que va más allá del sentido de todos los momentos individuales, el enigma, al mismo tiempo lo mitiga en cuanto la obra de arte no se percibe como algo fijado y a continuación es interpretada en vano, sino que vuelve a ser producida en su propia constitución objetiva. En interpretaciones que no hacen esto, que no interpretan, el en-sí de las obras al que ese ascetismo asegura servir es presa de su enmudecimiento; toda interpretación que no interpreta carece de sentido. Si algunos tipos de arte (el drama y hasta cierto punto la música) exigen ser interpretados para llegar a ser lo que son (una norma a la que no renunciará quien sepa lo que es el teatro, el concierto, y conozca la diferencia cualitativa de lo que ahí se exige respecto de los textos y de las partituras), propiamente sólo sacan a la luz el comportamiento de cada obra de arte, incluso si no quiere ser interpretada: la repetición de su propio comportamiento. Las obras de arte son la igualdad consigo mismo liberada de la obligación de la identidad. La frase peripatética de que sólo lo igual puede conocer a lo igual, que el avance de la racionalidad ha liquidado hasta un valor límite, distingue al conocimiento artístico respecto del conocimiento conceptual: lo esencialmente mimético espera un comportamiento mimético. Si las obras de arte no imitan a nada más que a sí mismas, no las entiende nadie más que quien las imita. Sólo así, no como conjunto de indicaciones para los intérpretes, hay que considerar a los textos dramáticos o a los textos musicales: imitación escurrida de las obras, de sí mismas, y por tanto constitutiva, aunque siempre impregnada de elementos con significado. Ser interpretados les resulta indiferente, pero no que su experiencia (que de acuerdo con el ideal es muda e interior) los imite. Esa imitación extrae de los signos de las obras de arte su nexo de sentido y le sigue, igual que sigue las curvas en que la obra de arte aparece. En tanto que leyes de su imitación, los medios divergentes encuentran su unidad, que es la del arte. Si en Kant el conocimiento discursivo ha de renunciar a lo interior de las cosas, las obras de arte son los objetos cuya verdad no se puede imaginar de otra manera que como la verdad de su interior. La imitación es la senda que conduce a esto interior.

«Bloque»

Las obras hablan como las hadas en los cuentos: «Quieres lo incondicionado; lo tendrás, pero irreconocible». El conocimiento discursivo tiene lo verdadero a la vista, pero no lo posee; el conocimiento artístico lo posee, pero como algo inconmensurable a el. Mediante la libertad del sujeto en ellas, las obras de arte son menos subjetivas que el conocimiento discursivo. Con una brújula certera, Kant las sometió al concepto de teleología, cuyo uso positivo negaba ta entendimiento. El bloqueo que de acuerdo con la doctrina kantiana obstruye a los seres humanos el en-sí lo graba como figuras enigmáticas en las obras de arte, en su reino propio, en el que ya no hay diferencia entre en-si y para-nosotros: en tanto que bloqueadas, las obras de arte son imágenes del ser-en-si. Al final, en el carácter enigmático mediante el cual el arte se contrapone con la mayor claridad a la existencia indudable de los objetos de acción pervive su propio enigma. El arte se convierte en un enigma porque aparece coma si hubiera resuelto lo que en la existencia es un enigma, mientras que en lo meramente existente el enigma está olvidado debido a su propio endurecimiento abrumador. Cuanto más densamente los seres humanos (que no son lo mismo que el espíritu subjetivo) tejen la red categorial, canto más pierden la costumbre del asombro por lo otro; la familiaridad hace que se engañen sobre lo extraño. El arte intenta subsanar esto débilmente, como si se cansara pronto. A priori, el arte asombra a los seres humanos, igual que hace tiempo Platón lo exigía a la filosofía, que se decidió por lo contrario.

Trascendencia quebrada

La enigmático de las obras de arte es su quebramiento. Si la transcendencia estuviera presente en ellas, serían misterios, no enigmas; esto lo son porque en tanto que quebradas desmienten lo que quieren ser. Esto se le ha vuelto temático al arte solo en el pasado más reciente, las parábolas dañadas de Kafka. Retrospectivamente, todas las obras de arte se parecen a esas pobres alegorías en los cementerios, a las columnas de la vida quebradas. Las obras de arte, por más completas que se presenten , están cortadas; que lo que ellas significan no sea su aspecto esencial hace que su significado parezca bloqueado. La analogía con la superstición astrológica, que reposa en un presunto nexo y lo vuelve opaco, es demasiado clara como para quitársela de encima sin más: la macula del arte es su conexión con la superstición. Por eso la reinterpreta de manera irracionalista como su propio merito. Que se hable de muchas capas es el nombre falsamente positivo para el carácter enigmático. Este tiene en el arte ese aspecto anti-estético que Kafka desató de manera irrevocable. Debido a su fracaso ante su propio momento de racionalidad, las obras de arte amenazan con recaer en el mito del que se escaparon precariamente. Pero el arte está mediado con el espíritu, con ese momento de racionalidad, gracias a que produce miméticamente sus enigmas (igual que el espíritu se inventa enigmas), pero sin conocer la solución; el espíritu opera en el carácter enigmático, no en las intenciones. De hecho, la praxis de Los artistas significativos tiene afinidad con el enigma; que los compositores se recrearan durante siglos en cánones enigmáticos lo demuestra. El enigma del arte es la configuración de mimesis y racionalidad. El carácter enigmático es algo que ha surgido. El arte queda tras la perdida de todo lo que en el debía ejercer una función primero mágica, luego cultual. Pierde su para qué (dicho paradójicamente: su racionalidad arcaica) y lo modifica como un momento de su en-sí De este modo se vuelve enigmático; si el arte ya no existe para lo que infiltró con sentido como su fin, ¿qué podrá ser? Su carácter enigmático lo incita a articularse inmanentemente de tal modo que mediante la configuración de su sinsentido enfático adquiera sentido. Por tanto, el carácter enigmático de las obras no es su última palabra, sino que cada obra autentica propone también la solución de su enigma irresoluble.

Carácter enigmático, contenido de verdad, lo absoluto

En instancia máxima, las obras de arte son enigmáticas por cuanto respecta no a su composición, sino a su contenido de verdad. La pregunta con que cada obra deja a quien la atraviesa: *¿Qué es todo esto?* retorna infatigablemente y pasa a la pregunta *¿Es verdad?*, que es la pregunta por lo absoluto a la que cada obra de arte reacciona quitándose la forma de la respuesta discursiva. La última palabra del pensamiento discursivo es el tabú sobre la respuesta. En tan lo que oposición mimética al tabú, el arte intenta dar la respuesta, pero no la da porque no juzga; de este modo, se vuelve enigmático como la época más antigua del mundo, que se transforma, pero no desaparece: todo arte es su sismógrafo. La clave de su enigma falta, igual que la clave de la escritura de algunos pueblos desaparecidos. La figura extrema en que se puede pensar el carácter enigmático es si el sentido mismo es o no. Pues ninguna obra de arte es sin su nexo, variado de algún modo en su contrario. Este nexo plantea, mediante la objetividad de la obra, también la pretensión de la objetividad del sentido. Esta pretensión no es sólo irrealizable, sino que la experiencia la contradice. El carácter enigmático mira de una manera diferente desde cada obra de arte, pero como si la respuesta fuera siempre la misma (como la de la esfinge), si bien sólo a través de lo diferente, no en la unidad que el enigma promete, tal vez engañando. El enigma es si la promesa será un engaño.

El contenido de verdad de las obras de arte

El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Este sólo se puede obtener mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa justifica a la estética. Aunque ninguna obra de arte se agota en determinaciones racionalistas ni en lo juzgado por ella, cada una se dirige mediante la indigencia de su carácter enigmático a la razón interpretadora. No se puede extraer ningún mensaje de Hamlet, su contenido de verdad no es menor por eso. El hecho de que grandes artistas, el Goethe de la fábula igual que Beckett, no quieran saber nada de interpretaciones pone de manifiesto la diferencia del contenido de verdad respecto de la consciencia y de la voluntad del autor, y lo hace con la fuerza de su propia a u toco nesciencia. Las obras, sobre todo las de mayor dignidad, esperan a ser interpretadas. Que en ellas no hubiera nada que interpretar, que simplemente existieran, borraría la línea de demarcación del arte. Al final, hasta las alfombras, los ornamentos, todo lo no figurativo espera con ansiedad a ser descifrado. La crítica postula que se comprenda ci contenido de verdad. No se ha comprendido aquello cuya verdad o falsedad no se ha comprendido, y éste es el negocio crítico. El despliegue histórico de las obras a través de la crítica y el despliegue filosófico de su contenido de verdad están interrelacionados. La teoría del arte no puede estar más allá del arte, sino que tiene que abandonarse a sus leyes de movimiento, contra la consciencia de las cuales las obras de arte se cierran herméticamente. Las obras de arte son enigmáticas en tanto que fisionomía de un espíritu objetivo que nunca es transparente a sí mismo el instante de su aparición. La categoría de lo absurdo, que es la más reacia a la interpretación, radica en el espíritu desde el que hay que interpretarla. Al mismo tiempo, la necesidad de interpretación de obras, su necesidad de producir su contenido de verdad, es el estigma de su insuficiencia constitutiva. Las obras de arte no alcanzan lo que se ha querido objetivamente en ellas. La zona de indeterminación entre lo inalcanzable y lo realizado conforma su enigma. Las obras de arte tienen el contenido de verdad y no lo tienen. La ciencia positiva y la filosofía extraída de ella no llegan a él. El contenido de verdad en el arte no es ni lo que es el caso en las obras ni su logicidad frágil que ellas mismas pueden suspender. Tampoco es, como decía la gran filosofía tradicional, la idea, aunque tenga tanta envergadura como la idea de lo trágico, del conflicto entre finitud e infinitud. Ciertamente, esa idea va más allá en su construcción filosófica de la mera intención subjetiva. Pero no por eso deja

de ser exterior y abstracta a las obras de arte. Hasta el concepto enfático de idea del idealismo relega las obras de arte a ejemplos de la idea, de lo siempre igual. Esto lo condena en el arte, igual que ya no resiste la crítica filosófica. El contenido no es soluble en la idea, sino que es una extrapolación de lo irresoluble; Friedrich Theodor Vischer parece haber sido el único estético académico que se dio cuenta de esto. Que el contenido de verdad no coincide con la idea subjetiva, con la intención del artista, lo muestra la reflexión más sencilla. Hay obras de arte en las que el artista produjo puramente lo que quería, por lo que el resultado no es más que un signo de lo que el artista quería decir, con lo cual se degradó a una alegoría cifrada. Esta se consume en cuanto los filólogos han sacado de la obra lo que el artista había metido en ella, un juego tautológico a cuyo esquema también obedecen muchos análisis musicales. La diferencia entre verdad e intención en las obras de arte se vuelve conmensurable a la consciencia crítica donde la intención se dirige a lo falso, por lo general a esas verdades eternas en que simplemente se repite el mito. Su ineludibilidad usurpa a la verdad. Innumerables obras de arte adolecen de que se exponen como algo en devenir, que cambia y avanza incesantemente, y no pasan de ser la serie atemporal de lo siempre igual. En estas fracturas, la crítica tecnológica pasa a la crítica de algo falso y apoya así al contenido de verdad. Mucho hace pensar que en las obras de arte lo metafísicamente falso se conoce porque está técnicamente malogrado. No hay verdad de las obras de arte sin negación determinada; hoy, la estética tiene que exponerla. El contenido de verdad de las obras de arte no se puede identificar inmediatamente. Igual que solo se conoce mediado, está mediado en si mismo. Lo que trasciende a lo fáctico en la obra de arte, su contenido espiritual, no se puede atribuir a un fenómeno sensorial concreto, sino que se constituye a través de este. En esto consiste el carácter mediado del contenido de verdad. El contenido espiritual no flota más allá de la factura, sino que las obras de arte trascienden su facticidad mediante su factura, mediante la coherencia de su elaboración. El hálito sobre ellas, lo más cercano a su contenido de verdad, fáctico y no fáctico a la vez, es completamente diferente del estado de ánimo que se supone que las obras de arte expresan; el proceso formador consume ese estado de ánimo en nombre de ese hálito. La objetividad y la verdad están mezcladas en las obras de arte. Mediante su hálito en sí mismas (los compositores conocen la respiración de una música), las obras de arte se aproximan a la naturaleza, pero no mediante su imitación, de la que forma parte el estado de ánimo Cuanto más profundamente están formadas, tanto más esquivas se vuelven a la apariencia organizada, y esta esquivez es la aparición negativa de su verdad. Está contrapuesta al momento fantasmagórico de las obras; las obras completamente formadas, a las que se acusa de formalismo, son las más realistas porque están realizadas en si mismas y en virtud de esta realización realizan su contenido de verdad, su aspecto espiritual, en

vez de darlo simplemente a entender. Pero que las obras de arte se trasciendan mediante su realización no garantiza su verdad. Algunas de rango muy alto son verdaderas en tanto que expresión de una consciencia en si falsa. Con esto solo puede acertar la crítica trascendente, como la de Nietzsche a Wagner. La mácula de esta critica es no solo que decreta sobre la cosa en vez de medirse en ella. Del contenido de verdad tiene una idea torpe; por lo general, una idea propia de la filosofía de la cultura, sin consideración del momento histórico que es inmanente a la verdad estética. No se puede sostener la separación entre algo en sí verdadero y la expresión meramente adecuada de la consciencia falsa, pues la consciencia correcta sigue sin existir, sobre todo si consiente esa separación a vista de pájaro. Esto no es más que una exposición perfecta de la consciencia falsa, y es el contenido de verdad. Por eso, las obras se despliegan no solo mediante la interpretación y la crítica, sino también mediante la salvación: esta apunta a la verdad de la consciencia falsa en la aparición estética Las obras de arte grandes no pueden mentir. Incluso donde su contenido es apariencia, tiene en tanto que necesario una verdad en favor de la cual las obras de arte hablan; sólo son falsas las obras de arte que no han salido bien. Al repetir el hechizo de la realidad y sublimarlo como *imago*, al mismo tiempo el arte se libera tendencialmente de ese hechizo; la sublimación y la libertad están de acuerdo. El hechizo que el arte deposita mediante la unidad sobre los *membra disiecta* de la realidad esta tornado de ésta y la transforma en la aparición negativa de la utopía que en virtud de su organización las obras de arte sean más no solo que lo organizado, sino también que el principio de organización (pues en tanto que organizadas obtienen la apariencia de lo no hecho), es su determinación espiritual. Al ser conocida, esta se convierte en contenido. La obra de arte lo manifiesta no solo mediante su organización: también mediante el desorden que la organización presupone. Esto arroja luz sobre la reciente preferencia por lo deslucido, sucio, y sobre la alergia al brillo y a la suavidad. A la base está la consciencia de lo sucio de la cultura bajo la mascara de su autosuficiencia. El arte que se prohíbe la dicha de ese colorido que la realidad niega a los seres humanos y toda huella sensible del sentido es el arte espiritualizado; en esa renuncia inflexible a la dicha infantil es, sin embargo, una alegoría de la dicha presente sin apariencia, con la clausula mortal de lo quimérico: que esa dicha no existe.

Arte y filosofía; contenido colectivo del arte

La filosofía y el arte convergen en el contenido de verdad del arte: la verdad de la obra de arte que se despliega progresivamente no es otra que la verdad del concepto filosófico. Históricamente, en Schelling, el idealismo derive) del arte su propio concepto de verdad, y con razón. La totalidad en si movida y cerrada de los sistemas idealistas está extraída de las obras de arte. Pero coma la filosofía se dirige a lo real y en sus obras no se organiza anárquicamente en el mismo grado, el ideal encubiertamente estético de los sistemas se resquebrajó. Les paga el elogio vergonzoso de que son obras de arte del pensamiento. La falsedad del idealismo compromete retrospectivamente a las obras de arte. Que pese a su autarquía y a través de esta se refieran a su otro, fuera de su hechizo, conduce más allá de esa identidad de la obra de arte consigo misma en la que la obra de arte tiene su determinación especifica. La descomposición de su autonomía no es una decadencia impuesta por el destino. Se convierte en una obligación tras el veredicto sobre la semejanza excesiva entre la filosofía y el arte. El contenido de verdad de las obras no es lo que ellas significan, sino lo que decide si la obra es en sí verdadera o falsa; esta verdad de las obras es conmensurable con la interpretación filosófica y coincide (al menos, de acuerdo con la idea) con la verdad filosófica. A la consciencia presente, que tiene fijación por lo sólido y no mediado, 1e resulta muy difícil adquirir esta relación con el arte, mientras que sin ella no se ofrece el contenido de verdad del arte: la experiencia estética genuina tiene que convenirse en filosofía o no es en absoluto. - La condición de posibilidad de la convergencia de filosofía y arte hay que buscarla en el momento de generalidad que el arte posee en su especificación (como lenguaje *sui géneris*). Esta generalidad es colectiva, igual que la generalidad filosófica (cuyo signo fue en tiempos el sujeto trascendental) remite a una generalidad colectiva. Lo colectivo de las imágenes estéticas es precisamente lo que se sustrae al yo: de este modo, la sociedad es inherente al contenido de verdad. Aquello que aparece y a través de lo cual la obra de arte sobresale por encima del mero sujeto es la irrupción de su esencia colectiva. La huella de recuerdo de la mímesis que cada obra de arte busca es también la anticipación de un estado más allá de la escisión entre el individuo y los demás. Ese recuerdo colectivo en las obras de arte es xwpk no del sujeto, sino a través de él; en su movimiento idiosincrático se muestra la forma colectiva de reacción. Por eso, la interpretación filosófica del contenido de verdad tiene que construirlo inquebrantablemente en lo particular.

En virtud de su momento mimético y expresivo subjetivo, las obras de arte desembocan en su objetividad; no son ni la agitación pura ni su forma, sino el proceso escurrido entre ambas, y éste es social.

La verdad como apariencia de lo que no tiene apariencia

Hoy, la metafísica del arte se organiza en torno a la cuestión de cómo algo espiritual que está hecho, que (de acuerdo con el lenguaje de la filosofía) está «meramente puesto», puede ser verdadero. En discusión no está inmediatamente la obra de arte presente, sino su contenido. La pregunta por la verdad de algo hecho no es otra que la pregunta por la apariencia y por su salvación en tanto que apariencia de lo verdadero. El contenido de verdad no puede ser algo hecho. Todo el hacer del arte es un esfuerzo único para decir qué no sería lo hecho mismo y qué no sabe el arte: esto es el espíritu del arte. Aquí tiene su lugar la idea del arte en tanto que restablecimiento de la naturaleza oprimida y enredada en la dinámica histórica. La naturaleza en cuya *imago* el arte se basa no existe todavía; lo verdadero en el arte es algo que no existe. Lo que el arte busca es eso otro para lo que la razón que pone la identidad (y que lo redujo a material) emplea la palabra naturaleza. Eso otro no es unidad y concepto, sino algo plural. Así, el concepto de verdad se presenta en el arte como algo plural, no como el concepto abstracto superior de las obras de arte. La sujeción del contenido de verdad del arte a sus obras y la multiplicidad de lo que se escapa a la identificación están coordinadas. De todas las paradojas del arte, la más interior es que el arte sólo da con lo no hecho, con la verdad, mediante el hacer, mediante la producción de obras especiales elaboradas por completo de manera específica, nunca mirándolo de manera inmediata. Las obras de arte están en tensión extrema con su contenido de verdad. Aunque ese contenido, que no es conceptual, sólo aparece en lo hecho, niega lo hecho. Cada obra de arte desaparece en su contenido de verdad; mediante éste, la obra de arte se degrada a la irrelevancia, y esto sólo está concedido a las obras de arte más grandes. La perspectiva histórica de un ocaso del arte es la idea de cada obra. No hay ninguna obra de arte que no prometa que su contenido de verdad, en la medida en que simplemente aparece en ella como existente, se realiza y deja la obra de arte, el envoltorio puro, como profetizan los enormes versos de Mignon. El sello de las obras de arte auténticas es que lo que ellas parecen aparece de tal modo que no puede estar fingido sin que el juicio discursivo alcance a su verdad. Pero si es la verdad, ésta suprime con la apariencia a la obra de arte. La definición del arte mediante la apariencia estética es incompleta: el arte tiene la verdad como apariencia de lo que no tiene apariencia. La experiencia de las obras de arte tiene como punto de fuga que su contenido de verdad no es nulo; cada obra de arte, y en especial la de la negatividad sin

reservas, dice sin palabras: *non confundar*. Las obras de arte serían impotentes por su mero anhelo, aunque ninguna obra importante carece de anhelo. Sin embargo, aquello mediante lo cual trascienden al anhelo es la indigencia que está inscrita como figura en lo que existe históricamente. Al dibujar esta figura, las obras de arte ya no existen sólo como lo que meramente existe, sino que tienen tanta verdad objetiva como lo indigente reclama su completud y cambio. No para sí, de acuerdo con la consciencia, pero sí en sí, lo que es quiere lo otro, y la obra de arte es el lenguaje de esa voluntad y su contenido es tan sustancial como la voluntad. Los elementos de eso otro están reunidos en la realidad, solo tendrían que aparecer (ligeramente desplazados) en una constelación nueva para encontrar su lugar correcto. Las obras de arte no imitan a la realidad, sino que le enseñan ese desplazamiento. Al final, habría que invertir la teoría de la imitación; en un sentido sublimado, la realidad ha de imitar a las obras de arte. Que las obras de arte existan indica que le no existente podría existir. La realidad de las obras de arte habla en favor de la posibilidad de lo posible. Aquello a lo que se refiere el anhelo de las obras de arte (la realidad de lo que no existe) se le transforma en recuerdo. En este, lo que es en tanto que sido se une con lo que no es porque lo sido ya no es. Desde la anamnesis platónica, se ha soñado con lo que todavía no existe en el recuerdo que concreta la utopía sin traicionarla a la existencia. A esto va unida la apariencia, pues tampoco entonces existid. El carácter de imagen del arte, su *imago*, es lo que de acuerdo con la tests de Bergson y Proust el recuerdo involuntario intenta despertar en la empiria, y ahí estos autores se revelan como idealistas genuinos. Atribuyen a la realidad le que quieren salvar y lo que solo está en el arte al precio de su realidad. Intentan escapar a la maldición de la apariencia estética transfiriendo su cualidad a la realidad. — El n*on confundar* de las obras de arte es el límite de su negatividad, comparable al que se traza en las novelas del marques de Sade donde no puede más que decir que los más *belles gitons du tableau* son *beaux comme des anges*. En esta cumbre del arte, donde su verdad trasciende a la apariencia, el arte se expone de la manera más mortal. Al expresar como ninguna otra cosa humana que no puede ser mentira, el arte tiene que mentir. No tiene poder sobre la posibilidad de que al final todo no sea nada, y su aspecto ficticio consiste en que mediante su existencia establece que el límite está superado. El contenido de verdad de las obras de arte, en tanto que negación de su existencia, está mediado por ellas, pero ellas no lo comunican Aquello a través de le cual ese contenido es más que lo que ellas ponen es su participación en la historia y la crítica determinada que hacen de ella mediante su figura. Lo que es historia en las obras no esta hecho, y la historia lo libera de la mera posición o producción: el contenido de verdad no está fuera de la historia, sino que es su cristalización en las obras. Su contenido de verdad no puesto puede ser su nombre.

Mímesis de lo mortal y reconciliación

Ese contenido es en las obras algo solo negativo Las obras de arte dicen lo que es más que lo existente solo al llevar a constelación cómo es, *comment c'est.* La metafísica del arte exige la separación estricta del arte respecto de la religión, en la que surgió Ni las obras de arte son algo absoluta, ni lo absoluta está presente en ellas inmediatamente. Son castigadas por su participación en lo absoluta con una ceguera que oscurece su lenguaje, que es un lenguaje de la verdad: tienen lo absoluta y no le tienen. En su movimiento hacia la verdad, las obras de arte necesitan el concepto, al que mantienen lejos de sí por el bien de su verdad. El arte no puede decidir si la negatividad es la barrera del arte o la verdad. Las obras de arte son negativas a priori mediante la ley de so objetivación: matan lo que objetivan al arrancarlo a la inmediatez de su vida. Su propia vida se nutre de la muerte. Esto define el umbral cualitativo a la modernidad. Sus obras se abandonan miméticamente a la cosificación, a su principio de muerte. Escaparse de el es el momento° ilusorio del arte que este intenta quitarse de encima desde Baudelaire sin convertirse resignadamente en una cosa más. Los precursores de la modernidad (Baudelaire, Poe) eran en tanto que artistas los primeros tecnócratas del arte. Sin mezcla de veneno, virtualmente la negación de le vivo, la objeción del arte contra la opresión de la civilización seria un consuelo inútil. Si el arte absorbió desde el comienzo de la modernidad objetos ajenos al arte que no entran completamente transformados en su ley formal, la mimesis del arte se entrega a su contrario hasta llegar al montaje. El arte se ve obligado a esto por la realidad social. Al oponerse a la sociedad, el arte no es capaz de adoptar una posición más allá de ella; para oponerse, ha de identificarse con aquello a lo que se opone. Esto era el contenido ya del satanismo de Baudelaire, mucho más allá de la critica a la moral burguesa de su entorno, que superada por la realidad se volvió pueril y estúpida El arte quedaría completamente enredado en la densa red si intentara oponerse inmediatamente a ella: por eso tiene que eliminar o atacar a la naturaleza que hay en el, tal como sucede de manera ejemplar en *Fin de partida* de Beckett. Su único *parti pris* todavía posible es en favor de la muerte, y es critico y metafísico a la vez. Las obras de arte proceden del mundo de las cosas mediante su material preformado y mediante sus procedimientos; en ellas no hay nada que al mismo tiempo no pertenezca al mundo de las cosas y que no le haya sido arrancado a este al precio de su muerte. Participan en la reconciliación solo gracias a su aspecto mortal. Pero al mismo tiempo permanecen obedientes al mito.

Esto es lo egipcio en las obras de arte. Al convertir lo efímero (la vida) en algo duradero, al intentar salvarlo de la muerte, las obras lo matan. Con razón se busca lo reconciliador de las obras de arte en su unidad; en que (de acuerdo con un topos de la Antigüedad) curan la herida con la lanza que la causó. La razón, al crear unidad e las obras de arte incluso cuando busca la destrucción y al renunciar a intervenir en la realidad, al dominio real, adquiere algo inocente, aunque hasta en los productos más grandes de la unidad estética se percibe el eco de la violencia social; pero la renuncia hace culpable al espíritu. El acto que ata y detiene a lo mimético y difuso en la obra de arte no le hace sólo mal a la naturaleza amorfa. La imagen estética es una objeción contra su miedo a deshacerse en lo caótico. La unidad estética de lo múltiple aparece como si no hubiera hecho violencia a lo múltiple, sino que hubiera sido conjeturada a partir de ello. De este modo, la unidad (que hoy como siempre es lo que escinde) pasa a la reconciliación. En las obras de arte remite la violencia destructiva del mito, y en su particularidad la de esa repetición que el mito comete en la realidad y que llama a la obra de arte a especificarse mediante la mirada de lo más cercano. En las obras de arte, el espíritu ya no es el viejo enemigo de la naturaleza. Se calma hasta convertirse en lo reconciliador. El arte no significa, de acuerdo con la receta clasicista, reconciliación: ésta es su propio comportamiento, que capta lo no-idéntico. El espíritu no lo identifica: se identifica con ello. Al seguir a su identidad consigo mismo, el arte se vuelve igual a lo no-idéntico: éste es el nivel presente de su esencia mimética. La reconciliación en tanto que comportamiento de la obra de arte es ejercida hoy precisamente donde el arte renuncia a la idea de reconciliación, en obras cuya forma les dieta inclemencia. Sin embargo, incluso esta reconciliación irreconciliable en la forma tiene como condición la irrealidad del arre. Esta le amenaza permanentemente con la ideología. Ni el arte se degrada a ideología ni ésta es el veredicto que expulsa al arte de toda verdad. En su verdad misma, en la reconciliación que la realidad empírica niega, el arte es cómplice de la ideología al hacer creer que la reconciliación ya existe. Las obras de arte se vuelven culpables debido a su a priori, a su idea (si se quiere). Mientras que cada obra conseguida trasciende a la culpa, todas han de pagar por esto, y por eso su lenguaje querría volver al silencio: en palabras de Beckett, es *a desecration of silence*.

Participación en lo tenebroso

El arte quiere lo que aún no ha sido, pero todo lo que el arte es va ha sido. El arte no puede saltar por encima de la sombra de lo que fue. Lo que aún no ha sido es lo concreto. El nominalismo parece tener u lazo más profundo con la ideología en que trata la concreción como algo dado, sin duda presente, y se engaña a sí mismo y a la humanidad sobre el hecho de que el curso del mundo impide esa determinación pacífica de lo existente que el concepto de lo dado usurpa, por lo que es castigada con la abstracción. Lo concreto, ni siquiera las obras de arte lo pueden llamar de otra manera que negativamente. Sólo mediante la inintercambiabilidad de su propia existencia, mediante nada especial como contenido, la obra de arte suspende la realidad empírica como nexo funcional abstracto y universal. Utopía es cada obra de arte en la medida en que anticipa mediante su forma lo que finalmente ella misma sería, y esto coincide con la exigencia de anular el hechizo de la mismidad que el sujeto difunde. Ninguna obra de arte se puede ceder a otra. Esto justifica el imprescindible momento sensorial de las obras de arte: él porta su aquí y ahora, en él se conserva pese a toda mediación algo de independencia; la consciencia ingenua que una y otra vez se aferra a ese momento no es en absoluto la consciencia falsa. La inintercambiabilidad se encarga de la función de reforzar la creencia en que la inintercambiabilidad no es universal. La obra de arte tiene que absorber, incluso a su enemigo más mortal, la intercambiabilidad; en vez de escapar a la concreción, exponer mediante la propia concreción el nexo total de abstracción y resistirse de este modo a él. Las repeticiones en las obras de arte modernas auténticas no se acomodan siempre a la coacción arcaica de repetición. Algunas la denuncian y toman partido por lo que Haag llama *lo irrepetible*; la obra de Beckett *Play*, con la infinitud mala de su repetición, ofrece el modelo más perfecto para esto. Lo negro y lo gris del arte moderno, su ascetismo frente al color, es negativamente su apoteosis. Cuando en los extraordinarios capítulos biográficos de Selma Lagerlöf (*Morbacka*) un ave del Paraíso disecada (lo nunca visto) le trae al niño paralítico la curación, el efecto de esa utopía que aparece es imperecedero; pero ya nada igual sería posible, su lugarteniente es lo tenebroso. Pero como la utopía del arte, lo que aún no existe, está teñida de negro, es a través de toda su mediación recuerdo, el recuerdo de lo posible frente a lo real que lo reprimió, algo así como la rehabilitación imaginaria de la catástrofe de la historia, la libertad que no ha caído en manos de la necesidad y que no se sabe si llegará a ser. En su tensión con

la catástrofe permanente está puesta la negatividad del arte, su participación en lo tenebroso. Ninguna obra de arte existente, apareciente, es dueña positivamente de lo no existente. Esto separa a las obras de arte de los símbolos de las religiones, que afirman tener en la aparición lo que trasciende al presente inmediato. Lo no existente en las obras de arte es una constelación de lo existente. Las obras de arte son promesas a través de su negatividad, hasta la negación total, igual que el gesto con que en otros tiempos comenzaba una narración, el primer sonido que se tocaba en una citara, prometía algo nunca oído, nunca visto, aunque fuera lo más terrible; y las tapas de cada libro, entre las cuales el ojo se pierde en el texto, están emparentadas con la promesa de la *camera obscura*. La paradoja de todo arte moderno es adquirir eso al rechazarlo, igual que el comienzo de la *Recherche* de Proust introduce artificiosamente en el libro sin el zumbido de la *camera obscura*, sin la mirilla del narrador omnisciente, renuncia al encantamiento y de este modo lo realiza. La experiencia estética es la experiencia de alga que el espíritu no tendría ni por parte del mundo ni par si mismo, posibilidad que su imposibilidad promete. El arte es la promesa de felicidad que se rompe.

Coherencia y sentido

Logicidad

Aunque las obras de arte ni son conceptuales ni juzgan, son lógicas. Nada seria enigmático en ellas si su logicidad inmanente no colaborara con el pensamiento discursivo, cuyos criterios empero las obras suelen incumplir. Las obras de arte están muy cerca de la forma del silogismo y de su modelo en el pensamiento objetivo. Que en las artes del tiempo esto o aquello se siga de algo no es una metáfora; que en una obra este acontecimiento este causado par otro deja clara al menos la relación causal empírica. Una cosa tiene que surgir de otra, no salo en las artes del tiempo; las artes visuales no necesitan menos la consecuencia. La obligación de las obras de arte a volverse iguales a si mismas, la tensión con el sustrato de su contrato inmanente en la que caen de este modo, finalmente la idea tradicional de la homeostasis que hay que obtener, necesitan el principio de la lógica de la consecuencia: este es el aspecto racional de las obras de arte. Sin su obligación inmanente, ninguna obra estaría objetivada; éste es su impulso antimimético, que está tornado de fuera y las convierte en un interior. La lógica del arte es, paradójicamente para las reglas de la otra lógica, un silogismo sin concepto ni juicio. Extrae consecuencias de fenómenos, por supuesto ya mediados espiritualmente y en cierto modo logificados. Su procedimiento lógico se mueve en un ámbito que de acuerdo con sus datos es extra-lógico. La unidad que las obras de arte obtienen de este modo las pone en analogía con la lógica de la experiencia, aunque sus procedimientos, sus elementos y las relaciones entre ellos se alejen de los de la empiria práctica. La relación con las matemáticas que el arte estableció en la era de su emancipación incipiente y que vuelve a presentarse hoy, en la era de la decadencia de sus idiomas, era la auto-consciencia del arte de su dimensión de lógica de la consecuencia. También las matemáticas son, debido a su carácter formal, no conceptuales; sus signos no son signos de alga y, al igual que el are, no emiten juicios de existencia; a menudo se les ha atribuido una esencia estética. En todo caso, el arte se engaña cuando, animado o intimidado por la ciencia, hipostasía su lógica de la consecuencia, equipara sus formas sin más a las formas matemáticas, sin tener en cuenta que la lógica del arte va en contra de las formas matemáticas. Sin embargo, la logicidad es la fuerza del arte que lo constituye de la manera más enérgica coma un ser *sui géneris*, coma naturaleza segunda. se opone a todo intento de comprender las obras de arte a partir de su efecto: mediante la consecuencia, las obras de arte quedan determinadas objetivamente en si mismas, al margen de su recepción. Sin embargo, no hay que

tomar su logicidad *à la lettre*. A esto se refiere la observación de Nietzsche (que de todos modos infravalora de manera *dilettante* la logicidad del arte) de que en las obras de arte todo aparece coma si tuviera que ser así y no pudiera ser de otra manera. La lógica de las obras se revela inauténtica al conceder a todos los acontecimientos y soluciones un espectro de variaciones mucho° mayor de lo que es habitual en la lógica; no se puede evitar pensar en la lógica de los sueños, en la que también el sentimiento de la consecuencia necesaria va unido a un momento de contingencia. Al retirarse de los fines empíricos, la lógica obtiene en el arte alga sombrío, a un tiempo férreo y relajado. Parece comportarse tanto más libremente cuanto más oblicuamente los estilos causan par si mismos la apariencia de logicidad y exoneran de su consumación a la obra individual. Aunque en las obras a las que se suele considerar clásicas la logicidad impera a sus anchas, tolera varias o incluso numerosas posibilidades, igual que dentro de una típica dada (como la del bajo continuo en la música o la de la *commedia dell arte*) se podía improvisar con menos riesgos que posteriormente en obras muy organizadas individualmente. Estas son en su superficie menos lógicas, menos transparentes a esquemas y fórmulas generales, similares a conceptos, pero en el interior son más lógicas, se toman mucho más en serio la consecuencia. Al incrementarse la logicidad de las obras de arte y volverse sus pretensiones cada vez más literales (hasta la parodia en obras totalmente determinadas, deducidas de un material mínimo), queda al descubierto el como si de la logicidad. Lo que hoy parece absurdo es función negativa de la lógica íntegra. Se hace pagar al arte que no haya silogismos sin concepto ni juicio.

Lógica, causalidad, tiempo

Siendo inauténtica, esa lógica es difícil de separar respecto de la causalidad porque en el arte no existe la diferencia entre las formas puramente lógicas y las formas que tienden a algo objetual; en ella hiberna la unión arcaica de lógica y causalidad. El espacio, el tiempo y la causalidad, los *principia individuationis* de Schopenhauer, se presentan por segunda vez en el arte, en el ámbito de lo individuado hasta el extremo, pero fracturados, y esa fractura impuesta por el carácter de apariencia confiere al arte el aspecto de libertad. Mediante ésta se dirige el nexo y la sucesión de los acontecimientos, mediante la intervención del espíritu. En la unión de espíritu y necesidad ciega, la lógica del arte recuerda a la legalidad de la sucesión real en la historia. Schönberg pudo hablar de la música como la historia de temas. El arte no tiene en sí al espacio, al tiempo y a la causalidad de una manera cruda, no mediada, y tampoco se mantiene (de acuerdo con el filosofema idealista) como ámbito ideal más allá de esas determinaciones; ellas se introducen en el arte como desde lejos y se convierten en seguida en su otro. Así, el tiempo es innegable en la música en tanto que tal, pero está tan lejos del tiempo empírico que en una escucha concentrada los acontecimientos temporales exteriores al continuo musical permanecen exteriores a éste, apenas lo rozan; si un intérprete se detiene pata repetir o retomar un pasaje, el tiempo musical permanece indiferente durante un rato a esto, no está afectado, se queda quieto en cierto modo y sigue adelante en cuanto el transcurso musical continúa. El tiempo empírico estorba al tiempo musical por su heterogeneidad; ambos no confluyen. Las categorías formativas del arte no son sólo diferentes cualitativamente de las de fuera, sino que introducen su cualidad en el medio cualitativamente diferente pese a la modificación. Esas formas de la existencia exterior son las determinantes del dominio de la naturaleza, y en el arte están a su vez dominadas, de ellas se dispone libremente. Mediante la dominación de lo dominador, el arte revisa interiormente el dominio de la naturaleza. Disponer de esas formas y de su relación con tos materiales hace evidente su arbitrariedad frente a la apariencia de inevitabilidad que es propia de ellas en la realidad. Si una música comprime el tiempo, si una imagen entrelaza espacios, se concreta la posibilidad de que también podría ser de otra manera. Ciertamente, esas formas se mantienen, no se niega su poder, pero se les quita su carácter vinculante. Por tanto (y paradójicamente), el arte es precisamente por cuanto respecta a sus constituyentes formales (que lo apartan de la empiria) menos aparente, está menos

cegado por fa legalidad subjetiva que el conocimiento empírico. Que la lógica de las obras de arte se deriva de la lógica de la consecuencia, pero no es idéntica a ella, se muestra en que las obras de arte (y esto acerca el arte al pensamiento dialéctico) pueden suspender su propia logicidad, pueden hacer incluso de su suspensión su idea; a esto tiende el momento de lo desordenado en todo arte moderno. Las obras de arte que manifiestan una tendencia a la construcción integral desautorizan a la logicidad con la huella de la mimesis, que es heterogénea a ella e indisoluble; la construcción no puede actuar de otra manera. La ley formal autónoma de las obras exige la objeción contra la logicidad, que empero define a la forma como principio. Si el arte no tuviera nada que ver con la logicidad y con la causalidad, marraría la relación con su otro y discurriría en vacío a priori; si las tomara al pie de la letra, cedería a su hechizo; sólo mediante su carácter doble, que genera un conflicto permanente, el arte se escapa por poco al hechizo. Las deducciones sin concepto ni juicio están desprovistas de antemano de su apodicticidad, recuerdan a una comunicación entre los objetos que el concepto y el juicio más bien ocultan, mientras que la consecuencia estética la conserva como afinidad de los momentos no identificados. La unidad de los constituyentes estéticos con los constituyentes cognitivos es la unidad del espíritu en tanto que la razón; la teoría de la finalidad estética expresó esto. Si hay algo de verdad en la tesis schopenhaueriana del arte como el mundo una vez más, este mundo está compuesto a partir de los elementos del primer mundo, en conformidad con las descripciones judías del estado mesiánico, que en todo es como el estado habitual y solo un poquito diferente. Pero el mundo una vez más tiene una tendencia negativa contra el primer mundo, es antes destrucción de lo que los sentidos habituales fingen que reunión de los rasgos dispersos de la existencia en torno al sentido. En el arte, ni siquiera en el más sublimado, no hay nada que no proceda del mundo; pero nada de eso ha quedado sin cambio. Todas las categorías estéticas hay que determinarlas canto en su relación con el mundo como en su renuncia a este. El arte es conocimiento en ambos aspectos; no solo mediante el retorno de lo mundano y de sus categorías, mediante el vinculo del arte con el objeto del conocimiento, sino más aún tal vez mediante la critica tendencial de la ratio dominadora de la naturaleza, cuyas determinaciones fijas el arte pone en movimiento modificándolas. El arte intenta hacer justicia a lo oprimido no en tanto que negación abstracta de la ratio, no mediante la ominosa visión inmediata de la esencia de las cosas, sino revocando la violencia de la racionalidad mediante la emancipación de la racionalidad respecto de lo que en la empiria le parece su material imprescindible. El arte no es, como quiere la convención, síntesis, sino que rompe las síntesis con la misma fuerza que las produjo. Lo que es trascendente en el arte tiene la misma tendencia que la reflexión segunda del espíritu dominador de la naturaleza.

Finalidad sin fin

Aquello mediante lo cual el comportamiento de las obras de arte refleja la violencia y el dominio de la realidad empírica es más que analogía la compacidad de las obras de arte en tanto que unidad de su multiplicidad transfiere inmediatamente el comportamiento de dominio de la naturaleza a algo apartado de su realidad; tal vez, porque el principio de autoconservación tiende más allá de la posibilidad de su realización fuera, pero se ve refutado ahí por la muerte y no es capaz de aceptar esto; el arte autónomo es inmortalidad organizada, utopía e *hybris* a la vez; si cayera sobre el arte una mirada desde otro planeta, todo arte le parecería egipcio. La finalidad de las obras de arte, mediante la cual se afirman, es solo la sombra de la finalidad fuera. Las obras se le parecen solo por cuanto respecta a la forma, y solo de este modo quedan protegidas de la descomposición (así lo creen al menos ellas). La formulación paradójica de Kant de que se llama bello a lo que es final sin fin expresa esto en el lenguaje de la filosofía trascendental subjetiva con esa fidelidad que una y otra vez sustrae a los teoremas kantianos del nexo metódico en que se presentan. Las obras de arte eran finales en tanto que totalidad dinámica en que todos los momentos individuales existen para su fin, para el todo, e igualmente el todo para su fin, para el cumplimiento o la negación de los momentos. Por el contrario, las obras no tienen fin porque han abandonado la relación fin-medios de la realidad empírica Lejos de ella, la finalidad de las obras de arte tiene algo quimérico. La relación de la finalidad estética con la finalidad real era histórica: la finalidad inmanente de las obras de arte les legue) desde fuera. Las formas estéticas pulidas colectivamente suelen ser formas finales que han perdido su fin, en especial los ornamentos, que no en vano recurrían a la ciencia matemático-astronómica Este camino está marcado por el origen mágico de las obras de arte: estas formaban parte de una praxis que quería influir sobre la naturaleza, pero se alejaron de ella al comenzar la racionalidad y renunciaron al engaño de la influencia real. Lo especifico de las obras de arte, su forma, nunca puede negar (en tanto que contenido sedimentado y modificado) de donde procede. El éxito estético depende esencialmente de silo formado es capaz de despertar el contenido condensado en la forma. En general, la hermenéutica de las obras de arte es la traducción de sus aspectos formales a contenidos. Sin embargo, las obras de arte no los obtienen directamente, como si simplemente tomaran el contenido de La realidad. El contenido se constituye en un contramovimiento. El contenido se imprime en las obras que se alejan de el. El

progreso artístico, si es que se puede hablar así, es el summum de ese movimiento. Este movimiento participa en el contenido mediante la negación determinada de éste. Cuanto más enérgicamente tiene lugar esa negación, tanto más se organizan las obras de arte de acuerdo con una finalidad inmanente, y de este modo se amoldan cada vez más a lo que ellas niegan. La concepción kantiana de la teleología del arte y de los organismos tenía sus raíces en la unidad de la razón, pero en última instancia en la razón divina que impera en Las cosas. Tuvo que venirse abajo. Sin embargo, la definición teleológica del arte conserva su verdad más allí de la trivialidad (refutada entre tanto por el desarrollo artístico) de que la fantasía y la consciencia del artista proporcionan unidad orgánica a sus obras. Su finalidad despojada de fines prácticos es lo similar en el arte al lenguaje; el sin fin es su carencia de concepto, su diferencia respecto del lenguaje significativo. Las obras de arte se aproximan a la idea de un lenguaje de las cosas sella mediante su propio lenguaje, mediante la organización de sus momentos dispares; cuanto más se articula sintácticamente el arte, tanto más habla junto con sus momentos. El concepto estético de teleología tiene su objetividad en el lenguaje del arte. La estética tradicional marra este lenguaje porque decidió previamente la relación del todo y las partes, siguiendo a un parti pris general, en favor del todo. Pero la dialéctica no es una instrucción para tratar el arte, sino que es inherente a él. El juicio reflexionante, que no puede partir del concepto superior, de lo general (y por tanto tampoco de toda la obra de arte, que nunca está «dada»), y que tiene que seguir a los momentos individuales y superarlos en virtud de su propia indigencia, copia subjetivamente el movimiento de las obras de arte. En virtud de su dialéctica, las obras de arte se escapan del mito, del nexo natural que domina ciega y abstractamente.

Forma

Indiscutiblemente, el conjunto de todos los momentos de la logicidad o de la consecuencia en las obras de arte es lo que se puede llamar su forma. Es sorprendente que la estética haya reflexionado poco sobre esta categoría (lo que distingue al arte) y la haya considerado aproblemática. Una de las causas de la dificultad para cerciorarse de ella es el entrelazamiento de toda forma estética con el contenido; hay que pensar esta categoría no sólo contra el contenido, sino a través de él para que no sea víctima de esa abstracción mediante la cual la estética se suele aliar con el arte reaccionario. Además, el concepto de forma constituye, hasta Valéry, la mancha ciega de la estética, pues todo arte está comprometido de tal modo con él que no es posible aislarlo como un momento individual. Aunque el arte no se puede definir mediante otro momento, no es idéntico simplemente a la forma. Cada momento puede negarse en el arte, también la unidad estética, la idea de forma que hizo posible a la obra de arte como un todo y a su autonomía. En las obras modernas más desarrolladas, la forma tiende a disociar su unidad, ya sea en beneficio de la expresión o como crítica de la afirmación. Mucho tiempo antes de la crisis omnipresente, no faltaban formas abiertas. En Mozart, la unidad se puso a prueba a veces jugando con la relajación de la unidad. Mediante la yuxtaposición de elementos relativamente inconexos o contrastantes, el compositor (al que se suele elogiar por su seguridad formal) hace malabarismos virtuosamente con el concepto de forma. Tiene tanta confianza en la fuerza de la forma que suelta las riendas y deja actuar a las fuerzas centrífugas gracias a la seguridad de la construcción. Para el heredero de una tradición antigua, la idea de unidad en tanto que forma sigue en vigor, hasta el punto de que soporta la carga extrema, mientras que Beethoven, en el que la unidad perdió su sustancialidad debido al ataque nominalista, tensa mucho más la unidad: ésta preforma lo múltiple a priori y lo somete a continuación tanto más triunfalmente. Hoy, los artistas querrían devolverle la vida a la unidad, pero con el matiz de que las obras (a las que se considera abiertas, inconclusas) recuperan inevitablemente con ese carácter de plan algo así como unidad. Por lo general, en la teoría se equipara a la forma con la simetría, con la repetición. No hay que discutir que, si se quisiera llevar el concepto de forma a invariantes, se ofrecerían (por una parte) igualdad y repetición y (como adversarios) desigualdad, contraste, desarrollo. Pero el establecimiento de esas categorías no serviría de mucho. Por ejemplo, los análisis musicales llegan a la conclusión de que hasta en las obras más hostiles a la

repetición hay semejanzas, que algunas secciones se corresponden con otras en ciertos rasgos y que sólo mediante la relación con eso idéntico se realiza la no-identidad a la que se aspira; sin igualdad, el caos sería algo siempre igual. Pero la diferencia de la repetición patente, instaurada desde fuera, no mediada por lo específico, respecto de la determinación inevitable de lo desigual mediante un resto de lo igual prevalece decisivamente sobre toda invariancia. Un concepto de forma que por simpatía con ella pase por alto esto no está muy lejos de la fraseología bestial que en alemán no se asusta ni ante la palabra *formvollender* [acabado en cuanto a su forma]. Como la estética siempre presupone el concepto de forma (su centro), necesita un gran esfuerzo para pensarlo. Si no quiere enredarse en tautologías, tiene que recurrir a lo que no es inmanente al concepto de forma, pero éste no quiere oír hablar de lo que está fuera de él. La estética de la forma sólo es posible como brecha en la estética, en la totalidad de lo que se encuentra bajo el hechizo de la forma. De esto depende que el arte todavía sea posible. El concepto de forma marca la antítesis estricta del arte con la vida empírica en que su derecho a la vida se había vuelto incierto. El arte tiene tantas oportunidades como la forma, no más. La participación de la forma en la crisis del arte sale a la luz en afirmaciones corno la de Lukács de que en el arte moderno se da demasiada importancia al significado de la forma[58]. En este pronunciamiento banal se condensa un desagrado ante la esfera del arte inconsciente al conservador cultural Lukács, igual que el concepto de forma empleado e.. inadecuado al arte. Sólo quien ignora que la forma es algo esencial, mediado con el contenido del arte, puede pensar que en el arte se da demasiada importancia a la forma. La forma es la coherencia (aunque antagónica y quebrada) de los artefactos mediante la cual cada artefacto conseguido se separa de lo meramente existente. El concepto de forma irreflexivo que resuena en toda la cháchara sobre el formalismo contrapone la forma a lo poetizado, a lo compuesto, a lo pintado, como organización distinguible de eso. De este modo, la forma le parece al pensamiento algo impuesto, subjetivo, arbitrario, mientras que sólo es sustancialmente donde no ejerce violencia sobre lo formado, donde se alza desde lo formado. Pero lo formado, el contenido, no son objetos exteriores a la forma, sino los impulsos miméticos que lo atraen a ese mundo de imágenes que es la forma. Los innumerables y dañinos equívocos del concepto de forma se deben a su ubicuidad, que induce a llamar forma a todo lo artístico en el arte. En todo caso, el concepto de forma es estéril en la generalización trivial que se limita a decir que en cada obra la «materia» (ya sean objetos intencionales o materiales como el sonido o el color) está mediada y no simplemente presente. Tampoco sirve de nada la definición del concepto de forma como lo otorgado e imprimido subjetivamente. Lo que con razón se puede llamar forma en las obras de arte

58 Cfr. Georg Lukács, *Wider den missverssandenen Realismus*, Hamburgo, 1958, p. 15 y passim.

cumple los deseos de aquello en lo que tiene lugar la actividad subjetiva y al mismo tiempo es producto de la actividad subjetiva. Desde el punto de vista estético, la forma en las obras de arte es esencialmente una determinación objetiva. Tiene su lugar precisamente donde la obra se ha desprendido del producto. No hay que buscarla en la ordenación de los elementos dados, como correspondía a la composición de la imagen antes de que el impresionismo la pusiera fuera de circulación; que sin embargo tantas obras, incluso las aprobadas como clásicas, se revelen a la mirada insistente como esa ordenación es una objeción mortal contra el arte tradicional. El concepto de forma no se puede reducir a relaciones matemáticas, como en ocasiones intentó la estética más antigua, por ejemplo Zeising[59]. Estas relaciones desempeñan una función en los procedimientos, ya sea como principios explícitos (Renacimiento) o de manera latente y mezcladas con concepciones místicas (Bach, tal vez), pero no son forma, sino su vehículo, un medio para preformar el material que al sujeto abandonado por primera vez a sí mismo le parece caótico y sin cualidades. Que la organización matemática y todo lo emparentado con ella no coincide con la forma estética se ha vuelto audible en los últimos tiempos gracias a la técnica dodecafónica, que preforma el material mediante relaciones numéricas, mediante series en las que un sonido no puede aparecer antes de que haya aparecido el otro y que son permutadas. Rápidamente se ha visto que esta preformación no creaba forma, como esperaba el programa que formuló Erwin Stein y que no por casualidad se titulaba «Nuevos principios formales»[60]. El propio Schönberg distinguía casi mecánicamente entre la disposición dodecafónica y la composición, y esta distinción hizo que no disfrutara de la ingeniosa técnica. Sin embargo, la mayor coherencia de la siguiente generación, que anuló la distinción entre procedimiento serial y auténtica composición, paga la integración no sólo con el autoextrañamiento musical, sino con una falta de articulación que apenas se puede eliminar de la forma. Es como si el nexo de inmanencia de la obra, que sin injerencia queda abandonado a sí mismo, y el esfuerzo para extraer la totalidad formal de lo heterogéneo fueran empujados a lo rudo y romo. De hecho, casi todas las obras completamente organizadas de la fase serial han renunciado a los medios de diferenciación, a la que ellas mismas se deben. La matematización en tanto que método para la objetivación inmanente de la forma es quimérica. Su insuficiencia se podría explicar diciendo que la matematización se ha intentado en fases en que se deshace la obviedad tradicional de las formas y al artista no se le da un canon. Entonces recurre a las matemáticas; éstas combinan el estado de razón subjetiva en que el artista se encuentra con la apariencia de objetividad de acuerdo con categorías como generalidad y necesidad; apariencia, porque la organización, la

59 Cfr. Adolf Zeising, *Aesthetische Forschungen*. Frankfurt a. M., 1855.
60 Cfr. Erwin Stein, «Neue Formprinzipien, von neuer Musik», Colonia, 1925, p. 59 ss.

relación de los momentos entre sí que constituye la forma, no brota de la figura específica y fracasa ante los detalles. De ahí que la matematización prefiera las formas tradicionales, a las que al mismo tiempo desmiente por irracionales. En vez de encarnar (como él cree) la legalidad portante del ser, el aspecto matemático del arte se esfuerza desesperadamente por garantizar la posibilidad del arte en una situación histórica en la que se exige la objetividad del concepto de forma al mismo tiempo que el estado de la consciencia la inhibe.

Forma y contenido

El concepto de forma se revela limitado en que curiosamente a la forma en una dimensión sin tomar en consideración a la otra: musicalmente, en la sucesión temporal, como si la simultaneidad y la polifonía contribuyeran menos a la forma, o en la pintura, donde se atribuye la forma a las proporciones de espacio y superficie a costa del color. Frente a esto, la forma estética es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia. La forma es la síntesis sin violencia de lo disperso, que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones, y por eso es de hecho un despliegue de la verdad. Siendo una unidad puesta, la forma siempre se suspende a si misma en canto que puesta; le es esencial interrumpirse mediante su otro; a su coherencia le es esencial no estar en orden. En su relación con su otro, cuya extrañeza mitiga y empero mantiene, la forma es lo antibárbaro del arte; mediante la Forma, el arte participa en la civilización que él critica mediante su existencia. Ley de la transfiguración de lo existente, la forma representa frente a esto la libertad. Seculariza el modelo teológico de la semejanza con Dios; no es Creación, pero si el comportamiento objetivado de los seres humanos que imita a la Creación; por supuesto, no una creación desde la nada, sino desde lo creado. Se impone el giro metafísico de que la forma es en las obras de arte todo aquello donde la mano dejó su huella. La forma es el sello del trabajo social, completamente diferente del proceso empírico de configuración. La mejor manera de explicar lo que los artistas tienen ante sus ojos como forma es *el contrario*, mediante la aversión a lo no filtrado en la obra de arte, al complejo cromático que simplemente está presente sin estar articulado y animado en sí mismo; a la secuencia musical tópica; a lo precrítico. La forma converge con la critica. La forma es en las obras de arte aquello mediante lo cual estas se revelan criticas en si mismas; lo que en la obra se opone a los restos de lo punzante es propiamente el portador de la forma, y se reniega del arte cuando se lleva a cabo la teodicea de lo no formado en él, por ejemplo bajo el nombre de lo musicante y de lo comediante. Mediante su implicación critica, la forma aniquila prácticas y obras del pasado. La forma refuta la concepción de la obra de arte como algo inmediato. Si la forma es en las obras de arte aquello mediante lo cual estas llegan a ser obras de arte, equivale a la mediación de las obras, a su reflexión objetiva en sí mismas. La forma es mediación en canto que relación de las partes entre si y con el todo y en tanto que elaboración de los detalles. Desde este punto de vista, la elogiada

ingenuidad de las obras de arte resulta ser lo hostil al arte. Lo que en ellas aparece intuitiva e ingenuamente, su constitución como algo coherente, Integra y que se ofrece inmediatamente, se debe a que están mediadas. Solo de este modo se vuelven sígnicas y sus elementos se vuelven signos. En la forma se reúne todo lo que en las obras de arte es similar al lenguaje, y de este modo las obras pasan a la antítesis con la forma, al impulso mimético. La forma intenta hacer hablar lo individual mediante el todo. Esto es la melancolía de la forma en los artistas en que la forma predomina. La forma siempre limita lo que se forma; de In contrario, su concepto perdería su diferencia especifica respecto de lo formado. Esto lo confirma el trabajo artística de formar, que siempre selecciona, recorta, renuncia: no hay forma sin *refus*. Así, lo que domina con culpa se introduce en las obras de arte, que querrían librarse de ello; la forma es la amoralidad de las obras de arte. Estas cometen una injusticia con lo formado al seguirle. La antítesis de forma y vida (que el vitalismo ha repetido una y otra vez desde Nietzsche) ha captado al menos algo de esto. El arte incurre en la culpa de lo vivo no sólo porque permite mediante su distancia la propia culpa de lo vivo, sino (más aún) porque hace cortes en lo vivo para hacerle hablar, porque lo mutila. En el mito de Procrustes se cuenta algo de la prehistoria filosófica del arte. Pero de aquí no se sigue un juicio de condena al arte, pues de ninguna culpa parcial en medio de la culpa total se deriva un juicio de condena. Quien denuncia el presunto formalismo (que el arte es arte) aboga por esa inhumanidad de la que acusa al formalismo: en el nombre de camarillas que, para controlar mejor a los dominados, ordenan adaptarse a estos. Cuando se denuncia la inhumanidad del espíritu, se va contra la humanidad; solo respeta a los seres humanos el espíritu que, en vez de complacerles, se sumerge en la cosa, que es su propia cosa, aunque los seres humanos no lo sepan. La campaña contra el formalismo ignora que la propia forma que se opone al contenido es contenido sedimentado; esto, y no la regresión a un contenido preartístico, hace justicia a la supremacía del objeto en el arte. Categorías estéticas formales como particularidad, despliegue y resolución de la contradicción, incluso la anticipación de la reconciliación mediante la homeostasis, son transparentes en su contenido, sobre todo si se apartan de los objetos empíricos. El arte adopta su posición respecto de la empiria precisamente mediante su distancia a ella; en ella, las contradicciones son inmediatas y simplemente se separan; su mediación, que en si está contenida en la empiria, se convierte en el para-si de la consciencia mediante el acto de retirarse que el arte lleva a cabo. Se trata de un acto de conocimiento. Los rasgos del arte radical, por cuya razón ha sido condenado por formalista, proceden sin excepción de que el contenido palpita en ellos, no fue establecido de antemano por la armonía habitual. La expresión emancipada en que brotaron todas las formas del arte moderno protestaba contra la expresión romántica mediante su aspecto protocolar, que se opone a las formas. Esto les ha

inscrito su sustancialidad; Kandinsky acuñó el termino *acta cerebral*. Desde el punto de vista de la filosofía de la historia, la emancipación de la forma tiene su momento de contenido en que rechaza mitigar el extrañamiento en la imagen y solo se apropia de lo extrañado definiéndolo como tal. Las obras herméticas critican más a lo existente que las obras que en nombre de la critica social comprensible se dedican a la conciliación formal y reconocen implícitamente el floreciente negocio de la comunicación. En la dialéctica de forma y contenido, la balanza se inclina contra Hegel del lado de la forma porque el contenido (cuya salvación intenta acometer su estética) se ha degradado al vaciado de esa cosificación contra la que de acuerdo con la teoría hegeliana el arte protesta, al dato positivista. Cuanto más profundamente el contenido experimentado hasta su irreconocibilidad pasa a categorías formales, tanto menos conmensurables son los materiales no sublimados con el contenido de las obras de arte. Todo lo que aparece en la obra de arte es virtualmente contenido igual que forma, mientras que la forma es aquello mediante lo cual se determina lo que aparece, y el contenido es lo que se determina. En la medida en que la estética elaboró un concepto de forma más enérgico, buscó (legítimamente contra la concepción preartística del arte) lo específicamente estético solo en la forma y en sus cambios en tanto que propios del comportamiento del sujeto estético; esto era axiomático para la concepción de la historia del arte como historia del espíritu. Pero lo que promete reforzar al sujeto de forma emancipatoria lo debilita al mismo tiempo al escindirlo. Hegel tiene razón en que los procesos estéticos siempre tienen su lado de contenido, igual que en la historia de Las artes plásticas y de la literatura se han ido volviendo visibles capas nuevas del mundo exterior que han sido descubiertas y asimiladas, mientras que otras se extinguían, perdían su aptitud para el ante y ni siquiera incitan al último pintor de cuadros de hotel a eternizarlas a corto plaza en el lienzo. Recordemos los trabajos del *Warburg Institute*, algunos de los cuales llegaron mediante el análisis de los motivos al centro del contenido artístico; en la poetología, el libro de Benjamin sobre el barroco muestra una tendencia análoga, causada tal vez por la renuncia a confundir las intenciones subjetivas con el contenido estético y, finalmente, por la renuncia a la alianza entre la estética y la filosofía idealista. Los momentos de contenido son apoyos del contenido contra la presión de la intención subjetiva.

El concepto de articulación (I)

La articulación mediante la cual la obra de arte obtiene su forma admite en cierto sentido su derrota. Si se hubiera conseguido la unidad sin fractura ni violencia de la forma y lo formado, tal como está en la idea de forma, estaría realizada esa identidad de lo idéntico y lo no-idéntico ante cuya irrealizabilidad la obra de arte se refugia en Lo imaginario de la identidad que es meramente para sí. La disposición de un todo de acuerdo con sus complejos (componente fundamental de la articulación) mantiene su insuficiencia, ya sea como distribución de una masa de lava por jardines o mediante un resto de lo exterior en la unión de lo divergente. Prototípico de esto es la contingencia en la sucesión de los movimientos de una sinfonía, como si fuera una suite. Depende del grado de articulación de una obra lo que se puede llamar (con un termino usual en la grafología desde Klages) su nivel formal. Este concepto pone limites al relativismo de la «voluntad artística» de Riegl. Hay tipos de arte, y fases de su historia, en los que se buscó la articulación o esta fue obstaculizada por procedimientos convencionales. La adecuación de estos procedimientos a la voluntad artística, a la mentalidad formal objetivo-histórica que los porta, no cambia nada en su carácter subalterno: bajo la coacción de un a priori que los abarca, no dirimen lo que de acuerdo con su propia logicidad tendrían que dirimir. «Eso no debe ser»; como a empleados cuyos antepasados fueron artistas de nivel formal inferior, su inconsciente les insinúa que lo extremo no corresponde al hombre de la calle que ellos son; pero lo extremo es la ley formal de aquello en lo que se liaron. Rara vez se explica (ni siquiera en la crítica) que tanto individual como colectivamente el arte no quiere su propio concepto, que se despliega en él; igual que los seres humanos suelen reír aunque no haya nada cómico. Numerosas obras de arte comienzan con una resignación implícita y son recompensadas por esto obteniendo éxito entre los historiadores de su disciplina y entre el público con la débil pretensión de sus productos; habría que analizar en qué medida este momento influyó desde antiguo en la separación de arte alto y bajo, que por supuesto tiene su razón determinante en que la cultura fracasó en la humanidad que ella produjo. En todo caso, hasta una categoría aparentemente tan formal como la de articulación tiene su aspecto material: el de la intervención en la *rudis indigestaque moles* de lo que se ha sedimentado en el arte, más acá de su autonomía; también sus formas tienden históricamente a convertirse en materiales de segundo grado. Los medios sin los cuales la forma no es posible socavan a la

forma. Las obras que renuncian a totalidades parciales mayores para no poner en peligro su unidad sólo rehuyen a la aporía: la objeción más acertada contra la intensidad sin extensión de Webern. Por el contrario, productos medios dejan intactas bajo la fina cubierta de su forma las totalidades parciales, más bien las ocultan en vez de fundirlas. Casi se podría hacer de esto una regla, lo cual indica que la forma y el contenido están mezclados profundamente que la relación de las partes con el todo (un aspecto esencial de la forma) se produce indirectamente, por rodeos. Las obras de arte se pierden para encontrarse: la categoría formal para esto es el episodio. En una serie de aforismos de su fase expresionista publicada antes de la Primera Guerra Mundial, Schönberg llamó la atención sobre el hecho de que ningún hilo de Ariadna conduce por el interior de las obras de arte[61]. Pero esto no implica un irracionalismo estético. A las obras de arte, su forma, su todo y su logicidad le están ocultas, igual que los momentos (el contenido) desean el todo. El arte de pretensión máxima conduce más allá de la forma en tanto que totalidad a lo fragmentario. La penuria de la forma parece anunciarse con la mayor energía en la dificultad del arte del tiempo para acabar; musicalmente, en el llamado *problema del final*; en la poesía, en el problema de la conclusión, que se agudiza hasta Brecht. Una vez librada de la convención, ninguna obra de arte es capaz de concluir de una manera convincente, mientras que las conclusiones habituales hacen sólo como si con el punto final en el tiempo los momentos individuales también se reunieran en la totalidad de la forma. En algunas obras muy conocidas de la modernidad se mantuvo abierta artificialmente la forma porque querían mostrar que ya no les estaba concedida la unidad de la forma. La infinitud mala, el no poder concluir, se convierte en el principio libremente elegido del procedimiento y en expresión. Que Beckett no acabe una obra, sino que la repita literalmente, es una respuesta a esto; Schönberg procedió de una manera similar (hace ya casi cincuenta años) con la *marcha* de su *Serenata*: tras eliminar la repetición, vuelve por desesperación. Lo que Lukács llamó hace tiempo *la descarga del sentido* era la fuerza que, una vez que la obra de arte ha confirmado su determinación inmanente, consentía también el final de acuerdo con el modelo de quien muere viejo y ahíto de vida. Que esto esté negado a las obras de arte, que ellas ya no puedan morir (como el cazador Gracchus), se lo apropian inmediatamente como expresión del horror. La unidad de las obras de arte no puede ser lo que tiene que ser, unidad de algo múltiple: al sintetizar, daña a lo sintetizado y, por tanto, a la síntesis. Por su totalidad mediada sufren las obras no menos que por sus inmediateces.

61 Cfr. Arnold Schönberg, «Aphorismen», *Die Musik* 9 (1909/1910), pp. 159 ss.

El concepto de material

Contra la división banal del arte en forma y contenido, hay que insistir en su unidad; contra la concepción sentimental de su indiferencia en la obra de arte, hay que insistir en que su diferencia sobrevive en la mediación. Si la identidad perfecta de ambos es quimérica, en las obras no sería una bendición: en analogía con una frase de Kant, las obras serían vacías o ciegas, un juego que se basta así mismo o cruda empiria. Desde el punto de vista del contenido, a la distinción mediada le hace justicia el concepto de material. De acuerdo con una terminología ya casi generalizada en los géneros artísticos, se llama así a aquello a lo que se da forma. El material no es lo mismo que el contenido; Hegel cometió un error muy grave al confundir ambas cosas. Esto se puede explicar en la música. Su contenido es lo que sucede, acontecimientos parciales, motivos, temas, elaboraciones: situaciones cambiantes. El contenido no está fuera del tiempo musical, sino que ambos son esenciales el uno al otro: el contenido es todo lo que tiene lugar en el tiempo. Por el contrario, el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo: por tanto, también las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir. La idea de los artistas irreflexivos de que el material es elegible es problemática porque ignora la coacción del material y para un material específico que impera en los procedimientos y en su progreso. La selección del material, el empleo y la limitación en su empleo, es un momento esencial de la producción. Incluso la expansión por lo desconocido, la ampliación más allá del estado de material dado, es en gran medida función de ese estado y de la crítica a él, a la que él condiciona. El concepto de material es presupuesto por alternativas como: si un compositor opera con sonidos que proceden de la tonalidad y que son reconocibles como derivados suyos o si los elimina radicalmente; análogamente, por la alternativa de lo objetual y lo no objetual, lo perspectivista y lo no perpectivista. Del concepto de material parece haberse tomado conciencia en los años veinte, si se pasa por alto la costumbre lingüística de esos cantantes que, torturados por el presentimiento de su cuestionable musicalidad, se preciaban de su material. Desde la teoría hegeliana de la obra de arte romántica, sobrevive el error de que la desaparición de las formas generales preestablecidas arrastra al carácter vinculante de los materiales con que las formas tienen que ver; la ampliación de los materiales disponibles, que echa por tierra las viejas fronteras

entre los géneros artísticos, es el resultado de la emancipación histórica del concepto artístico de forma. Desde fuera se sobrevalora esa ampliación; los *refus* que, no sólo el gusto, sino también el estado del material mismo, imponen a los artistas la compensan. Sólo una parte extremadamente pequeña del material disponible abstractamente es utilizable de una manera concreta, sin colisionar con el estado del espíritu. El material no es un material natural ni siquiera cuando se presenta a los artistas como tal, sino que es completamente histórico. Su posición presuntamente soberana es el resultado del derrumbe de toda ontología artística, y este derrumbe afecta a su vez a los materiales. Los materiales no dependen de los cambios de la técnica menos que ésta de los materiales que elabora. Es evidente, por ejemplo, hasta qué punto el compositor que trabaja con material tonal lo recibe de la tradición. Pero si utiliza un material autónomo de una manera crítica con el material tonal, purificado completamente de conceptos como consonancia y disonancia, trítono, diatónica, en la negación está contenido lo negado. Esas obras hablan en virtud del tabú que ellas irradian; la falsedad o al menos el carácter de *shock* de cada trítono que se permiten saca esto a la luz, y aquí está la causa objetiva de la monotonía que se suele reprochar con tanta satisfacción al arte moderno radical. El rigorismo del desarrollo más reciente, que finalmente elimina del material emancipado (hasta en las vetas ocultas del componer o del pintar) residuos de lo heredado y negado, obedece tanto más implacablemente a la tendencia histórica, en la ilusión de que el material sin cualidades se da de una manera pura. La descualificación del material, que superficialmente es su deshistorización, es su tendencia histórica en tanto que tendencia de la razón subjetiva. Tiene su límite en que deja en el material sus determinaciones históricas.

El concepto de materia; intención y contenido

No se puede alejar apodícticamente del concepto de material lo que en la terminología antigua se llama materia, en Hegel los sujetos. Mientras que el concepto de materia sigue valiendo para el arte, es indiscutible que en su inmediatez, como algo a tomar de la realidad exterior y que a continuación hay que elaborar, está en decadencia desde Kandinsky, Proust y Joyce. En paralelo a la crítica de lo dado heterogéneo, no asimilable estéticamente, crece el malestar por las materias a las que se considera grandes, a las que Hegel igual que Kierkegaard, y recientemente también algunos teóricos y dramaturgos marxistas, han atribuido mucho peso. Que las obras que se ocupan de procesos sublimes cuya sublimidad suele ser sólo fruto de la ideología, del respeto al poder y a la grandeza adquieran de este modo dignidad está desenmascarado desde que Van Gogh pintó una silla o un par de girasoles de tal modo que las imágenes desencadenan la tormenta de todas las emociones en cuya experiencia el individuo de su época registró por primera vez la catástrofe histórica. Una vez que esto se volvió manifiesto, habría que mostrar también en el arte anterior qué poco depende su autenticidad de la relevancia fingida o incluso real de sus objetos. ¿Por qué le importa Delft a Vermeer?; ¿no vale más, en palabras de Kraus, un arroyo bien pintado que un palacio mal pintado?: «A partir de una serie inconexa de procesos [...] se le construye al ojo agudo un mundo de perspectivas, de estados de ánimo y conmociones, y la poesía barriobajera se convierte en la poesía de los barrios bajos que sólo puede condenar esa estupidez oficial que prefiere un palacio mal pintado a un arroyo bien pintado»[62]. La estética hegeliana del contenido, en tanto que estética de las materias, suscribe (en el mismo espíritu que muchas de sus intenciones) de manera no dialéctica la objetualización del arte mediante su relación cruda con los objetos. Propiamente, Hegel negó al momento mimético el acceso a la estética. En el idealismo alemán, el giro al objeto siempre fue unido a la banalidad; de la manera más crasa, en las frases sobre la pintura histórica del Libro Tercero de *El mundo como voluntad y representación*. La eternidad idealista se desenmascara en el arte como *kitsch*: a el se entrega quien se aferra a sus categorías inalienables. Brecht se enfrentó a esto. En *Cinco dificultades al escribir la verdad*, escribió: «Así, por ejemplo, no es falso que las sillas tengan superficie de asiento y que la lluvia caiga de arriba hacia abajo. Muchos poetas escriben verdades de este tipo. Estos poemas son como pintores

62 Karl Kraus, *Literatur und Lüge*, Henrich Fischer, Múnich, 1958, p. 14.

que cubren las paredes de Los barcos que se hunden con naturalezas muertas. Nuestra primera dificultad no existe para ellos, y sin embargo tilos tienen buena conciencia. Pintan sus cuadros sin que los confundan ni los poderosos ni los gritos de las víctimas Lo absurdo de su modo de actuar genera en ellos mismos un pesimismo "profundo" que venden a buen precio y que propiamente estaría más justificado para otros a la vista de estos maestros y de sus ventas No es licito darse cuenta de que sus verdades son verdades sobre las sillas o la lluvia; suelen sonar de una manera completamente diferente, como verdades sobre cosas importantes. Pues la configuración artística consiste precisamente en otorgar importancia a una cosa. Solo al mirar con más cuidado, uno se da cuenta de que solo dicen: "Una silla es una silla", y: "Nadie puede evitar que la lluvia caiga hacia abajo"[63]. Esto es una *blague*. Con razón provoca a la consciencia cultural oficial, que ha integrado hasta a la silla de Van Gogh como parte del mobiliario. Si se quisiera empero extraer una norma de aquí, seria meramente regresiva. No vale dar miedo. De hecho, la silla pintada puede ser algo muy importante, si es que no se rechaza la manida palabra *importante*. En el cómo del modo de pintar pueden sedimentarse experiencias mucho más profundas y relevantes socialmente que en retratos fieles de generales y de héroes revolucionarios. Ala mirada retrospectiva, todas las cosas de este tipo se le transforman en el salón de los espejos de Versalles en 1871, aunque los generales eternizados en poses históricas dirijan ejércitos rojos que ocupan países en los que la revolución no tuvo lugar. Ese carácter problemático de los materiales que toman prestada su relevancia de la realidad se extiende también a las intenciones que entran en las obras. Éstas pueden ser para si algo espiritual; introducidas en la obra de arte, se vuelven materiales. Lo que un artista puede decir, solo lo dice (como sabía Hegel) mediante la configuración, no al hacer que esta lo comunique. La más funesta de las fuentes de error en la interpretación y critica habitual de las obras de arte es la confusión de la intención, de lo que el artista quiere decir (como lo llaman unos y otros), con el contenido. Como reacción a mm, el contenido se asienta cada vez más en lo no ocupado por las intenciones subjetivas de los artistas, mientras que las obras cuya intención (ya sea como *fabula docet* o como tesis filosófica) sale a la luz bloquean el contenido. Que una obra de arte sea demasiado reflexiva no es solo ideología, sino que tiene su verdad en que es demasiado poco reflexiva: no es reflexiva frente a la insistencia de la propia intención. El procedimiento filológico que se imagina que la intención le asegura el contenido se condena inmanentemente al extraer tautológicamente de Las obras de arte lo que antes había introducido en ellas; los trabajos de investigación sobre Thomas Mann son el ejemplo más repelente. Esta costumbre se ve favorecida por una tendencia autentica de la literatura: que la intuitividad ingenua junto con su carácter ilusorio se le ha quedado gastada, que

63 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, vol. 18, p. 225.

no reniega de la reflexión y se ve obligada a fortalecer la capa intencional. Esto proporciona fácilmente a la consideración alejada del espíritu sucedáneos cómodos del espíritu. Corresponde a las obras de arte incorporar el elemento reflexivo a la cosa mediante una reflexión renovada (como sucedió en las obras modernas más grandes) en vez de tolerar a la cosa como una cubierta material.

Intención y sentido

Aunque la intención de las obras de arte no es su contenido (por la sencilla razón de que ninguna intención, por más esmeradamente que haya sido preparada, tiene la garantía de que la obra la realizará), sólo un rigorismo intransigente podría descalificarla en tanto que momento. Las intenciones tienen su lugar en la dialéctica entre el polo mimético de las obras de arte y su participación en la Ilustración: no sólo en tanto que fuerza motriz y organizadora del sujeto que a continuación desaparece en la obra, sino también en la propia objetividad de la obra. Que a esta le este negada la indiferencia pura le da a las intenciones una independencia particular, igual que a los otros momentos; habría que pasar por alto la complexión de las obras de arte significativas en beneficio del *thema probandum* para negar que su significado está relacionado con la intención, aunque varíe históricamente, Si en la obra de arte el material es verdaderamente la resistencia contra su identidad reluciente, el proceso de la identidad en ellas es esencialmente el proceso entre material e intención. Sin ésta, la figura inmanente del principio identificador, no habría forma, igual que si los impulsos miméticos. El *surplus* de las intenciones proclama que la objetividad de las obras no se puede reducir puramente a la mímesis. Su sentido es el portador objetivo de las intenciones en las obras, que sintetiza las intenciones de cada una. Pese a toda la problemática a la que está sometido, pese a toda la evidencia de que no tiene la última palabra en las obras de arte, el sentido es relevante. El sentido de la *Ifigenia* de Goethe es la humanidad. Si ésta fuera sólo una intención abstracta del sujeto poético, una «sentencia», como sucede en Schiller (según diría Hegel), sería indiferente para la obra. Pero gracias al lenguaje la humanidad se vuelve mimética, se entrega al elemento no conceptual sin sacrificar su elemento conceptual, de modo que adquiere una tensión fecunda con el contenido, con lo poetizado. El sentido de un poema como *Claire de Lune* de Verlaine no se puede precisar como algo significado; sin embargo, va más allá del sonido incomparablemente eufónico de los versos. La sensorialidad es ahí también intención: el contenido es la dicha y la tristeza que acompañan al sexo en cuanto se sumerge en sí mismo y niega al espíritu por ascético; el sentido es la idea (expuesta inmaculadamente) de la sensorialidad lejana al sentido. En este rasgo, que es el rasgo central de todo el arte francés de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (incluido Debussy), se oculta el potencial de la modernidad radical; no faltan hilos de conexión histórica. Al revés, el lugar de aplicación de la crítica,

pero no su te/os, es si la intención se objetiva en lo poetizado; las líneas de rotura entre la intención y lo alcanzado, que difícilmente faltan en una obra de arte moderna, apenas son menos claves de su contenido que lo alcanzado. La crítica superior, la crítica de la verdad o falsedad del contenido, se convierte en crítica inmanente mediante el conocimiento de la relación entre la intención y lo poetizado, lo pintado y lo compuesto. La intención fracasa no siempre debido a la debilidad de la configuración subjetiva. La falsedad de la intención obstaculiza al contenido objetivo de verdad. Si lo que ha de ser el contenido de verdad es falso en sí mismo, inhibe la coherencia inmanente. Esa falsedad suele estar mediada por la de la intención: en el nivel formal supremo, *El caso Wagner*. - En consonancia con la tradición de la estética y con el arte tradicional estaba la definición de la totalidad de la obra de arte como un nexo de sentido. La interrelación entre el todo y las partes ha de marcar de tal modo el sentido de la obra que éste coincida con el contenido metafísico. Como el nexo de sentido se constituye mediante la relación de los momentos, no atomísticamente en algún fenómeno sensorial, en él tiene que ser palpable lo que se podría llamar con razón el espíritu de las obras de arte. Que lo espiritual de una obra de arte sea la configuración de sus momentos no simplemente convence, sino que tiene su verdad frente a toda cosificación o materialización grosera del espíritu y del contenido de las obras. A ese sentido contribuye de manera mediata o inmediata todo lo que aparece, sin que todo lo que aparece haya de tener necesariamente el mismo peso. La diferenciación de los pesos fue uno de los medios más eficaces para la articulación: por ejemplo, la distinción del acontecimiento principal y las transiciones, de lo esencial y los accidentes. Estas diferenciaciones fueron dirigidas por los esquemas en el arte tradicional. Se vuelven problemáticas al ser criticados los esquemas: el arte tiende a procedimientos en los que todo lo que sucede está igual de cerca del punto central; donde todo lo accidental resulta sospechoso de ornamental y superfluo. Esta es una de las dificultades más grandes de la articulación del arte moderno. La autocrítica implacable del arte, el precepto de una configuración pura, parece al mismo tiempo oponerse a ésta y fomentar el momento caótico que acecha en todo arte como su condición. La crisis de la posibilidad de diferenciación da lugar hasta en las obras de nivel formal máximo a algo no diferenciado. Casi sin excepciones, aunque a menudo de manera latente, los intentos de defenderse contra esto tienen que tomar préstamos de los tópicos a los que se oponen: también aquí, e1 dominio material total y el movimiento hacia lo difuso convergen.

Crisis del sentido

Que las obras de arte, de acuerdo con la grandiosa fórmula paradójica de Kant, sean «sin fin», que estén apartadas de la realidad empírica, que no tengan propósitos útiles para la autoconservación y la vida, impide considerar un fin al sentido pese a su afinidad con la teleología inmanente. Pero a las obras de arte les resulta cada vez más difícil organizarse como nexo de sentido. A esto responden finalmente con la renuncia a la idea de nexo de sentido. Cuanto más demolió la emancipación del sujeto todas las nociones de orden predeterminado y suministrador de sentido, tanto más problemático se vuelve el concepto de sentido en tan lo que refugio de la teología en decadencia. Ya antes de Auschwitz era, a la vista de las experiencias históricas, una mentira afirmativa atribuir a la existencia un sentido positivo. Esto tiene consecuencias hasta en fa forma de las obras de arte. Si ya no tienen nada fuera de si mismas a lo que aferrarse sin ideología, lo que pierden no lo pueden recuperar mediante un acto subjetivo. Fue borrado por la tendencia de las obras de arte a la subjetivización, y esta no es un accidente en la historia del espíritu, sino que está en conformidad con el estado de la verdad. La autorreflexión critica inherente a toda obra de arte agudiza su susceptibilidad frente a todos los momentos en ella que habitualmente fortalecen el sentido; también frente al sentido inmanente de las obras y sus categorías fundadoras de sentido. Pues el sentido en que la obra de arte se sintetiza no puede ser algo a producir por ella, no puede ser su súmmum La totalidad de la obra, al representarlo, al producirlo estéticamente, lo reproduce. El sentido solo es legitimo en ella en la medida en que objetivamente es más que el sentido de ella. Las obras de arte, al derruir implacablemente el nexo fundador de sentido, se dirigen contra ese y contra el sentido en tanto que tal. El trabajo inconsciente del ingenio artístico en el sentido de la obra (en tanto que algo sustancial y resistente) suprime el sentido. La producción avanzada de las últimas décadas se ha convertido en la autoconsciencia de este estado de cosas, lo ha tematizado, lo ha trasladado a la estructura de las obras. Es fácil persuadir al neodadaísmo más reciente de su falta de referencia política y despacharlo como absurdo. Se olvida así que esos productos manifiestan lo que el sentido liegó a ser sin miramientos, ni siquiera consigo mismo en tanto que obras de arte. La obra de Beckett presupone esa experiencia como algo obvio, y al mismo tiempo la impulsa más allí de la negación abstracta del sentido porque mediante su factura introduce ese proceso en las categorías artísticas tradicionales, las anula en concreto y extrapola otras de

la nada. Por supuesto, el cambio pie sucede así no es del calibre de una teología que respira en cuanto se discute su causa, al margen de como acabe el juicio, coma si apareciera una luz al final del túnel de la falta metafísica de sentido, de la exposición del mundo como un infierno; con razón, Günther Anders defendió a Beckett contra quienes lo interpretan de manera afirmativa[64]. Las obras de Beckett son absurdas no por la ausencia de sentido (entonces serian irrelevantes), sino en tanto que discusión sobre el sentido. Desenrollan la historia del sentido. La obra de Beckett está dominada no solo por la obsesión de una nada positiva, sino también por una carencia de sentido que ha llegado a ser y que, por tanto, se ha merecido, sin que por ow se pueda reclamar la carencia de sentido como un sentido positivo. Sin embargo, la emancipación de Las obras de arte respecto de su sentido tiene sentido estéticamente en cuanto se realiza en el material estético: precisamente porque el sentido estético no es inmediatamente lo mismo que el sentido teológico. Las obras de arte que se despojan de la apariencia de sentido no pierden de este modo lo que en ellas es similar al lenguaje. Proclaman (con la misma determinidad que las obras tradicionales su sentido positivo) la carencia de sentido como so sentido. Hoy, el arte es capaz de esto: mediante la negación consecuente del sentido, hace justicia a los postulados que constituyen el sentido de las obras. Las obras del nivel formal supremo que carecen de sentido o son ajenas al sentido son más que simplemente absurdas porque su contenido surge de la negación del sentido. La obra que niega coherentemente el sentido está obligada por esa coherencia a la misma densidad y unidad que en otros tiempos el sentido tenia que hacer presente. Las obras de arte se convierten, aun involuntariamente, en nexos de sentido si niegan el sentido. Mientras que la crisis del sentido tiene sus raíces en un aspecto problemático de todo arte, en su fracaso ante la racionalidad, la reflexión no es capaz de oprimir la pregunta de si el arte mediante la demolición del sentido, mediante lo que a la consciencia cotidiana le parece absurdo, se echa en brazos de la consciencia cosificada, del positivismo. El umbral entre el arte autentico que carga con la crisis del sentido y on arte resignado que está formado por enunciados protocolares (literal y figuradamente) es que en las obras significativas la negación del sentido se configura como algo negativo, mientras que en las otras obras se copia de una manera torpe, positiva. Todo depende de si el sentido es inherente a la negación del sentido en la obra de arte o si la negación del sentido se adapta al fenómeno; si la crisis del sentido está reflejada en la obra o si permanece inmediata y, por tanto, ajena al sujeto. Casos claves pueden ser ciertas obras musicales (como el concierto para piano de Cage) que se imponen como ley la contingencia implacable, con lo cual adquieren algo así como sentido, la expresión del horror. En Beckett impera la unidad paródica

64 Cfr. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Mensehen. Über die Serie im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Múnich, ^{2}1956, pp. 213 ss.

de lugar, tiempo y acción, con episodios insertados artísticamente y con la catástrofe, que consiste en que no se produce Verdaderamente uno de los enigmas del arte y testimonio de la fuerza de su logicidad es que toda consecuencia radical (también la «absurda») concluye en lo similar al sentido. Esto es la confirmación no de la sustancialidad metafísica del sentido, que presuntamente atrapa a toda obra elaborada, sino de su carácter de apariencia: al final, el arte es apariencia porque no es capaz de sustraerse a la sugestión de sentido en medio de lo que no tiene sentido. Sin embargo, las obras de arte que niegan el sentido tienen que estar desordenadas también en su unidad; ésta es la función del montaje, que desautoriza a la unidad poniendo de manifiesto la disparidad de las partes y al mismo tiempo produce la unidad en tanto que principio formal. Es conocida la conexión entre la técnica del montaje y la fotografía. Aquélla tiene su escenario más apropiado en el cine. La yuxtaposición discontinua de secuencias, el montaje empleado como medio artístico, quiere servir a intenciones sin vulnerar la carencia de intenciones de la mera existencia, que es de lo que se trata en el cine. El principio de montaje no es en absoluto un truco para integrar en ci arte a la fotografía y a sus derivados pese a su dependencia de la realidad empírica. Más bien, el montaje conduce de manera inmanente más allá de la fotografía sin infiltrarla con un engaño, pero también sin sancionar su coseidad como norma: autocorrección de la fotografía. El montaje surgió como antítesis de todo arte cargado con emotividad, primariamente del impresionismo. Éste disolvió a los objetos en elementos ínfimos, a su vez sintetizados, sobre todo los del entorno de la civilización técnica o de sus amalgamas con la naturaleza, para que se los apropie sin problemas el continuo dinámico. El impresionismo quería salvar estéticamente en la copia lo extrañado, lo heterogéneo. La concepción se reveló tanto menos sostenible cuanto más creció la preponderancia de lo prosaico y cósico sobre el sujeto vivo: la subjetivización de la objetualidad recayó en el romanticismo, lo cual se percibió flagrantemente no sólo en el Jugendstil, sino también en los productos tardíos del impresionismo auténtico. El montaje protesta contra esto, y fue inventado en los años heroicos del cubismo a partir de los collages de trozos de periódico. La apariencia del arte de estar reconciliado con la empiria mediante su configuración se viene abajo cuando la obra deja entrar a ruinas de la empiria literales, sin apariencia, admite la fractura y la convierte en efecto estético. El arte quiere admitir su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío e inaugurar su supresión. El montaje es la capitulación intraestética del arte ante lo que es heterogéneo a él. La negación de la síntesis se convierte en principio de configuración. El montaje se deja dirigir así inconscientemente por una utopía nominalista: por la utopía de no mediar los hechos puros por la forma o el concepto y de despojarlos inevitablemente de su facticidad. Hay que presentar los hechos, mostrarlos con el método que la teoría

del conocimiento llama deíctico. La obra de arte quiere hacerles hablar hablando ellos mismos ahí. De este modo, el arte comienza el proceso contra la obra de arte en tanto que nexo de sentido. Por primera vez en el despliegue del arte, los desechos montados dejan cicatrices visibles en el sentido. Esto sitúa al montaje en un nexo mucho más amplio. Desde el impresionismo, toda la modernidad (también las manifestaciones radicales del expresionismo) repudia la apariencia de un continuo que se basa en la experiencia subjetiva, en el «torrente de vivencias». La madeja, la mezcla organicista queda cortada; queda arruinada la creencia en que un elemento se adapta vivamente a otro, a no ser que la mezcla se vuelva tan densa y liada que se oscurezca frente al sentido. El principio estético de construcción, la severa supremacía del todo planificado sobre los detalles y su conexión en la micro-estructura, es el complemento de esto; de acuerdo con la micro-estructura, todo arte moderno es montaje. Lo inconexo es comprimido por la instancia superior del todo, de tal modo que la totalidad impone el nexo ausente de las partes y se convierte de nuevo en apariencia de sentido. Esa unidad impuesta se corrige en las tendencias de los detalles en el arte moderno, en la «vida instintiva de los sonidos» o de los colores, musicalmente en el deseo armónico y melódico de que se haga uso de todos los sonidos disponibles de la escala cromática. A su vez, esta tendencia se deriva de la totalidad del material, del espectro; está condicionada por el sistema más que ser espontánea. La idea de montaje (y, profundamente ligada a ella, la idea de construcción tecnológica) se vuelve incompatible con la idea de la obra de arte elaborada radicalmente, con la que a veces se supo idéntica. En tanto que acción contra la unidad orgánica subrepticia, el principio de montaje estaba organizado para el *shock*. Una vez que este se agota, lo montado se convierte en una materia indiferente; el procedimiento ya no basta para causar mediante el encendido la comunicación entre lo estético y lo extra-estético; el interés queda neutralizado en la historia de la cultura. Pero si (como sucede en el cine comercial) no se va más allí de las intenciones, estas se convierten en un propósito que disgusta La critica del principio de montaje se extiende al constructivismo en que el se oculta porque la configuración constructivista sucede a costa de los impulsos individuales, del momento mimético, con lo cual amenaza con causar estrépito. La objetividad que el constructivismo representa dentro del arte no ligado a fines cae bajo la crítica de la apariencia: lo que se comporta de una manera puramente objetiva no lo es si mediante la configuración impide que lo que hay que configurar llegue a su meta; una finalidad inmanente que asegura no serlo hace que se marchite la teleología de los momentos individuales La objetividad se revela ideología: la unidad perfecta como la que se presenta la obra de arte objetiva o técnica no está alcanzada en verdad. En los (mínimos) espacios vacíos entre todo lo individual en las obras constructivistas se separa lo unificado, igual que los intereses sociales oprimidos

en la administración total. Una vez que ha fracasado la instancia superior, el proceso entre el todo y lo individual vuelve a lo inferior, a los impulsos de los detalles, en conformidad con el estado nominalista. El arte ya solo se puede seguir imaginando sin usurpación de alga general dado. Una analogía con la praxis antiorgánica del montaje la ofrecen las manchas en obras puramente expresivas, orgánicas, que no se pueden borrar. Una antinomia adquiere contorno. Las obras de arte que son conmensurables a la experiencia estética tendrían sentido si sobre ellas vigilara un imperativo estético: de esto depende todo en la obra de arte. Contra esto va el desarrollo que ese ideal desencadeno. La determinación absoluta que dice que todo es importante y en la misma medida, que nada ha de quedar fuera del nexo, converge (tal coma ha explicado György Ligeti) con la contingencia absoluta. Retrospectivamente, esto corroe la legalidad estética Siempre está adherido a ella un momento de convención, de regla del juego, de contingencia. Si desde el comienzo de la Edad Moderna (drásticamente en la pintura holandesa del siglo XVII y en Los primeros tiempos de la novela inglesa), el arte adoptó momentos contingentes de paisaje y destino de la vida no construible a partir de la idea, no basada en ningún *ordo*, para infundir sentido a esos momentos dentro del continuo estético desde la libertad, la imposibilidad de la objetividad del sentido (que estuvo oculta al principio y durante el largo periodo del ascenso burgués) convence finalmente también al nexo de sentido de su contingencia, que la configuración se habría atrevido a nombrar. El desarrollo hacia la negación del sentido hace pagar a este lo que debe. Mientras que ese desarrollo es ineludible y tiene su verdad, está acompañado por algo que no es hostil al arte en la misma medida, sino mezquinamente mecánico, alga que reprivatiza la tendencia de desarrollo; esta transición coincide con la destrucción de la objetividad estética como consecuencia de so propia lógica; tiene que pagar por la falsedad que ha generado en la apariencia estética. También la literatura «absurda» participa mediante sus representantes supremos en la dialéctica de que ella, que es un nexo de sentido organizado teleológicamente, dice que no hay sentido, con lo cual conserva la categoría de sentido mediante la negación determinada; esto es lo que hace posible y exige su interpretación.

El concepto de armonía y la ideología de la compacidad

Categorías como unidad o incluso armonía no han desaparecido sin dejar huella debido a la critica del sentido. La antítesis determinada de cada obra de arte con la mera empiria exige la coherencia de la obra. De lo contrario, por los huecos de la estructura se introduciría torpemente (coma en el montaje) aquello contra lo que la obra se cierra. Hasta aquí llega la verdad del concepto tradicional de armonía Con la negación de lo culinario, lo que sobrevive del concepto de armonía se queda en la cumbre, en el todo, aunque ya no manda sobre Los detalles. Incluso donde el arte se revuelve contra su neutralización como algo contemplativo e insiste en el máximo de incoherencia y de disonancia, esos momentos son para el arte al mismo tiempo momentos de unidad; sin esta, ni siquiera disonarían Incluso donde el arte obedece sin reserva mental a la ocurrencia, el principio de armonía (transformado hasta ser irreconocible) está en juego porque las ocurrencias tienen que asentarse (dicho en el lenguaje de los artistas) para que cuenten; de este modo se ha pensado alga completamente organizado, coherente, al menos como punto de fuga. La experiencia estética (al igual, por lo demás, que la experiencia teórica) sabe que Las ocurrencias que no se asientan se vuelven impotentes. La logicidad paratáctica del arte consiste en el equilibrio de lo coordinado, en esa homeostasis en cuyo concepto se sublima la armonía estética como algo último. Esa armonía estética es, frente a sus elementos, algo negativo, disonante con ellos: a éstos les sucede algo parecido a lo que en tiempos les sucedía a los sonidos individuales en la consonancia pura, en el trítono. De este modo, la armonía estética se cualifica como momento. La estética tradicional se equivoca porque exagera la relación del todo con las partes como un todo absoluto, como totalidad. Como consecuencia de esta confusión, la armonía se convierte en el triunfo sobre lo heterogéneo, en el estandarte de la positividad ilusoria. La ideología de la filosofía de la cultura para la que la compacidad, el sentido y la positividad son sinónimos conduce a la *laudatio temporis acti*, que dice: en otros tiempos, en sociedades cerradas, cada obra de arte poseyó su lugar, su función y su legitimación y obtuvo la compacidad, mientras que hoy el arte se construye en vacío y está condenado al fracaso. Así dice el tenor de esas consideraciones, que se mantienen demasiado lejos del arte y se creen injustamente superiores a las necesidades intraestéticas; es mejor reducirlas a su medida de conocimiento que despacharlas abstractamente debido a su función y conservarlas porque no se ha entrado en ellas. En ningún caso, la obra de arte necesita un orden apriórico en que esté acogida, protegida. La

razón de que hoy ya no funcione nada es que el funcionamiento de otros tiempos era falso. La compacidad del sistema estético (en última instancia, extra estético) de referencias y la dignidad de la obra de arte no se corresponden. La problematicidad del ideal de una sociedad compacta se comunica también al ideal de una obra de arte compacta. Es indiscutible que las obras de arte han perdido su obligatoriedad, como repiten infatigablemente los reaccionarios. La transición a lo abierto se convierte en el *horror vacui*; que las obras de arte hablen anónimamente, en vacío, no es sólo una bendición para ellas: ni para su autenticidad ni para su relevancia. Lo que se considera problemático en el ámbito estético procede de ahí; el resto fue presa del aburrimiento. Cada obra de arte moderna está expuesta al peligro del fracaso total. Si Hermann Grab elogió en su momento que la preformación del estilo en la música para teclado del siglo XVII y de principios del siglo XVIII no toleraba nada claramente malo, habría que replicar que lo enfáticamente bueno tampoco era posible. Bach era tan superior a la música anterior y contemporánea a él porque quebró esa preformación. El propio Lukács de La teoría de la novela tuvo que admitir que las obras de arte han ganado muchísima riqueza y profundidad una vez que se han acabado los tiempos presuntamente repletos de sentido[65]. En favor de la supervivencia del concepto de armonía en tanto que momento está el hecho de que las obras de arte que se oponen al ideal matemático de armonía y a la exigencia de relaciones simétricas y aspiran a la asimetría absoluta no se libran de toda simetría. La asimetría sólo se puede comprender, de acuerdo con sus valores de lenguaje artístico, en relación con la simetría; una prueba reciente de esto son los fenómenos de desfiguración en Picasso que Kahnweiler ha descrito. De una manera similar, la música moderna ha mostrado su reverencia a la tonalidad suprimida desarrollando una susceptibilidad extrema contra sus rudimentos; de los primeros tiempos de la atonalidad procede la irónica frase de Schönberg de que la «mancha lunar» en *Pierrot Lunaire* está elaborada de acuerdo con las reglas de la composición estricta, sólo prepara las consonancias y las permite en las partes malas del compás. Cuanto más avanza el dominio real de la naturaleza, tanto más penoso es para el arte admitir un progreso necesario en él. En el ideal de armonía presiente la intimación con el mundo administrado, mientras que su oposición a ese mundo prosigue ci dominio de la naturaleza con la autonomía creciente. Ese mundo es tanto su propia causa como su contrario. Hasta qué punto esas inervaciones del arte van entrelazadas con su posición en la realidad se notaba durante los primeros años de posguerra en las ciudades alemanas bombardeadas. A la vista del caos, el orden óptico volvió a atraer como beneficioso después de que el sensorio estético lo hubiera rechazado durante mucho tiempo. El rápido avance de la naturaleza, la vegetación en las

65 Cfr. Georg LUKÁCS, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der groeseai Epik*, Neuwjed y Berlín, ^{2}1963, passim.

ruinas, causaba el final que se merecía a todo el romanticismo vacacional de la naturaleza. Volvió por un instante histórico lo que la estética tradicional llamaba lo «satisfactorio» de las proporciones armónicas y simétricas. Cuando la estética tradicional (Hegel incluido) elogiaba la armonía de la belleza natural, estaba proyectando la autosatisfacción del dominio sobre lo dominado. El desarrollo más reciente del arte parece tener su aspecto cualitativamente nuevo en que por alergia a las armonizaciones quiere eliminarlas incluso en tanto que negadas, verdaderamente una negación de la negación con su fatalidad, con la transición satisfecha a una positividad nueva, con la falta de tensión de tantas genes y masicas de las décadas posteriores a la guerra. La falsa vida es el lugar tecnológico de la perdida del sentido. Lo que en los tiempos heroicos del arte moderno se percibió como su sentido con- servo los momentos de orden en tanto que negados deterrninadamente; su liquidación conduce a una identidad sin fricciones, vacía Hasta las obras de acre liberadas de las nociones armonicistas y simétricas se caracterizan formalmente por la semejanza y el contraste, la estática y la dinámica, la posición, los campos de transición, el desarrollo, la identidad y el retorno. Estas obras no pueden borrar la diferencia entre la primera aparición de uno de sus elementos y su repetición (aunque este muy modificada). La capacidad de percibir y utilizar las relaciones de armonía y simetría en su figura más abstracta se vuelve cada vez más sutil. Donde, por ejemplo, en la música una repetición más o menos clara producía la simetría, a veces basta una semejanza vaga de timbres en diversos lugares para conseguir la simetría. La dinámica que se sustrae a toda referencia estática se transforma, al ya no ser perceptible en algo sólido contrapuesto a ella, en lo fluctuante, en lo que no avanza. *Zeitmasse* de Stockhausen recuerda por su manera de aparecer a una cadencia totalmente compuesta, a una dominante compuesta, pero estática. Pero hoy esas invariantes ya solo llegan a ser en el contexto del cambio; quien las extrae de la complexión dinámica de la historia y de la obra concreta las falsea.

Afirmación

Como el concepto de orden espiritual no sirve para nada, el raciocinio cultural no puede transferirlo al acre. En el ideal de compacidad de la obra de arte se mezclan contrarios: la obligatoriedad ineludible de la coherencia, la utopía siempre quebradiza de la reconciliación en la imagen y el anhelo del sujeto objetivamente debilitado por un orden heterónomo, un componente fundamental de la ideología alemana. Los instintos autoritarios que ya no se satisfacen inmediatamente se desahogan en la *imago* de la cultura absolutamente compacta, que garantiza el sentido. La compacidad por si misma, independientemente del contenido de verdad y de las condiciones de In compacto, es una categoría que de hecho se merece el mismo reproche de formalismo. Por supuesto, no por esto hay que eliminar las obras de acre positivas y afirmativas (casi todo el repertorio de las obras de arte tradicionales) ni que defenderlas precipitadarnente mediante el argumento demasiado abstracto de que también ellas son criticas y negativas mediante su contraste estricto con la empiria. La critica filosófica del nominalismo irreflexivo impide que se reclame la senda de Ia negatividad progresiva (negación del sentido vinculante objetivamente) sin más como [a senda del progreso del arte. Aunque una canción de Webern este mucho más elaborada, la generalidad del lenguaje del *Winterreise* de Schubert proporciona a este un momento de superioridad. Mientras que el nominalismo ayudó al arte a adquirir su lenguaje, ningún lenguaje es radical sin el medio de algo general más allá de la especificación pura, aunque la necesita. Esto general incluye algo de lo afirmativo: se nota en la palabra *conformidad*. La afirmación y la autenticidad están amalgamadas en un grado no pequeño Esto no es un argumento contra ninguna obra en concreto, pero si contra el lenguaje del arte en tanto que tal. A ninguno le falta la huella de la afirmación, pues cada uno se eleva mediante su existencia pura por encima de la penuria y de la humillación de lo meramente existente. Cuanto más vinculante el arte es para si mismo, cuanto más rica, densa y compactamente están configuradas sus obras, tanto más tiende a la afirmación porque (da igual con que mentalidad) sugiere que sus propias cualidades son las de lo que es en sí más allá del arte. La aprioridad de lo afirmativo es el lado oscuro ideológico del arte. Proyecta el reflejo de la posibilidad sobre lo existente incluso en la negación determinada de esto. Este momento de afirmación se marcha de la inmediatez de las obras de arte y de lo que ellas dicen y pasa a que

ellas lo dicen[66]. Que el espíritu del mundo no cumpliera lo que prometió confiere hoy a las obras afirmativas del pasado algo conmovedor, aunque propiamente fueran ideológicas; hoy, en las obras perfectas parece malvada más su propia perfección en tanto que monumento de la violencia que una transfiguración que es demasiado transparente para despertar resistencia. El cliché dice que las grandes obras se imponen. De este modo, tanto prosiguen la violencia como la neutralizan; su culpa es su inocencia. El arte moderno, enfermizo, manchado y falible, es la critica del arte mucho más fuerte y conseguido de la tradición: critica del éxito Tiene su base en la insuficiencia de lo que parece suficiente; no solo en su esencia afirmativa, sino también en que por si mismo no es lo que quiere ser. Esto se refiere a los aspectos de *puzzle* del clasicismo musical, a la intervención de lo mecánico en el procedimiento de Bach, en la gran pintura a la organización desde arriba de lo que durante siglos dominó bajo el nombre de composición para, como anotó Valéry volverse indiferente de repente con el impresionismo.

66 Cfr. Theodor W. ADORNO, «Ist die Kunst heiter?», *Süddeutsche Zeitung* (15 y 16 de junio de 1967), año 23, n° 168, suplemento.

Crítica del clasicismo

El momento afirmativo es lo mismo que el momento del dominio de la naturaleza. Lo que se hizo estuvo bien; el arte, al perpetrarlo de nuevo en el espacio de la imaginación, se lo apropia y se convierte en un himno de triunfo. Ahí no menos que en lo estúpido, el arte sublima al circo. De este modo entra en un conflicto irresoluble con la idea de la salvación de la naturaleza oprimida. Hasta la obra más relajada es el resultado de una tensión de dominio que se dirige contra el espíritu dominador, al que obliga a entrar en la obra. Prototipo de esto es el concepto de lo clásico. La experiencia del modelo de toda clasicidad, de la escultura griega, podría quebrantar retrospectivamente la confianza en ella igual que para épocas posteriores. Ese arte perdió la distancia con la existencia empírica en que se mantenían las obras arcaicas. La escultura clásica tendía, de acuerdo con la tesis estética tradicional, a la identidad de lo general o de la idea y de lo particular o de la individualidad: pero porque ya no podía confiar en la aparición sensorial de la idea. Si la idea tenía que aparecer sensorialmente, tenía que integrar al mundo fenoménico empíricamente individualizado en sí y en su principio formal. Al mismo tiempo, esto dificulta la individuación plena; probablemente, la época clásica griega todavía no la experimentó; esto sucedió, en concordancia con la tendencia social, en el mundo helenístico de imágenes. La unidad de lo general y lo individual que el clasicismo buscaba no estaba alcanzada en los tiempos áticos, tanto menos después. De ahí que las esculturas clásicas miren con esos ojos vacíos que antes asustan (arcaicamente) que irradian esa sencillez noble y esa grandeza serena que la era de la *Empfindsamkeit* proyectó sobre ellas. Lo que hoy vemos en la Antigüedad es completamente diferente de la correspondencia con el clasicismo europeo de la era de la Revolución Francesa y de Napoleón, y hasta de Baudelaire. La pretensión normativa de la Antigüedad desaparece para quien no firma como filólogo o arqueólogo ese contrato con la Antigüedad que desde el Humanismo se ha revelado una y otra vez respetable. Ya apenas se puede hablar sin el engorroso socorro de la «formación»; la propia cualidad de las obras no está por encima de toda duda. Lo que manda es el nivel formal. Casi nada vulgar, bárbaro, parece haber sido transmitido ni siquiera de la era imperial, en la que son innegables los comienzos de la producción manufacturera masiva. Los mosaicos en los suelos de las casas de Ostia, que presumiblemente eran de alquiler, son una forma. La barbarie real en la Antigüedad (la esclavitud, el asesinato, el desprecio de la vida humana) dejó

pocas huellas desde la época ática en el arte; no es un honor para el arte haberse mantenido intacto hasta en las «culturas bárbaras». La inmanencia formal del arte antiguo se debe a que en él el mundo sensorial todavía no estaba humillado por el tabú sexual, que se expande mucho más allá del ámbito inmediato de ese mundo; el anhelo clasicista de Baudelaire se basaba en esto. Bajo el capitalismo, todo lo que en el arte pacta contra el arte con la vileza no es sólo función del interés comercial que explota a la sexualidad mutilada, sino igualmente el lado oscuro de la interiorización cristiana. En la fugacidad concreta de lo clásico, que Hegel y Marx todavía no habían experimentado, se manifiesta la fugacidad de su concepto y de las normas que dimanan de éste. Al dilema del insulso clasicismo y a la exigencia de coherencia de la obra parece escaparse la distinción de la clasicidad verdadera respecto del yeso. Pero esto es tan inútil como Ja distinción de la modernidad respecto de lo modernista. Lo que se excluye de lo presuntamente auténtico como una forma decadente suele estar contenido en ello como su fermento, y el corte limpio sólo lo libera de gérmenes y de peligros. En el concepto de clasicismo hay que distinguir: no sirve de nada si amortaja juntos a la *Ifigenia* de Goethe y al *Wallenstein* de Schiller. Dicho a la manera popular, el concepto de clasicismo se refiere a la autoridad social adquirida mediante mecanismos de control económico; esta manera de hablar no era ajena a Brecht. Esta clasicismo está contra las obras, pero les es exterior de tal manera que se puede atribuir mediante todo tipo de mediaciones a las obras auténticas. Además, el concepto de lo clásico se refiere a un comportamiento estilístico, sin que se pueda distinguir tan fácilmente entre modelo, adhesión legítima y vana pseudomorfosis como quisiera el *common sense*, que emplea la clasicismo contra el clasicismo. Mozart no es imaginable sin el clasicismo de finales del siglo XVIII y su mentalidad antigüizante, pero la huella de las normas evocadas no autoriza una objeción contra la cualidad específica del Mozart clásico. Por último, clasicidad significa tanto como éxito inmanente, la reconciliación pacífica y quebradiza de lo uno y lo múltiple. No tiene nada que ver con el estilo y la mentalidad, sino sólo con el éxito; en ella vale la sentencia de Valéry de que toda obra de arte romántica conseguida es clásica al estar conseguida[67]. Este concepto de clasicismo es tenso al máximo; sólo el es digno de ser criticado. La crítica de la clasicismo es más que la critica de los principios formales en que se ha solido manifestar históricamente. El ideal de forma que se identifica con el clasicismo hay que reconvertirlo en contenido. La pureza de la forma copia a la pureza del sujeto que se forma, que roma consciencia de su identidad y que se despoja de lo no-idéntico: una relación negativa con lo no-idéntico Pero implica Ia distinción de forma y contenido que el ideal clasicista oculta. La forma se constituye solo como algo distinguido, como diferencia respecto de lo no idéntico; en su propio sentido prosigue el dualismo

67 Cfr. Paul Valéry, *Oeuvres*, J. Hytier (ed.), vol. 2, París, 1966, pp. 565-566.

que ella borra. El contramovimiento contra los mitos que el clasicismo comparte con el *acme* de la filosofía griega era la antítesis inmediata con el impulso mimético. Lo sustituyó mediante la imitación objetualizada. De este modo subsumió al arte sin más bajo la Ilustración griega, que hace un tabú de aquello mediante lo cual el arte defiende a lo oprimido contra el dominio del concepto impuesto, o de lo que se escurre por las mallas del concepto. Mientras que en el clasicismo el sujeto se recupera estéticamente, se le hace violencia al sujeto, a lo particular que habla frente al mutismo de in general. En la admirada generalidad de las obras clásicas se perpetúa como norma de configuración la dañina generalidad de los mitos, la ineludibilidad del hechizo. En el clasicismo, que es el origen de la autonomía del arte, este reniega por primera vez de se mismo. No es una casualidad que todos los clasicismos hayan estado desde entonces en alianza con la ciencia. Hasta hoy, la mentalidad científica siente antipatía hacia el arte, que no complace al pensamiento del orden, a los deseos de la separación estricta. Es antinómico lo que procede como si no hubiera antinomia alguna, y degenera sin remedio en lo que la fraseología burguesa denomina *formvollendet*. No por mentalidad irracionalista, movimientos cualitativamente modernos corresponden baudelaireanamente a movimientos arcaicos, preclásicos. Por supuesto, no están menos expuestos a la reacción que el clasicismo mediante la locura de que hay que recuperar la actitud que se manifiesta en las obras arcaicas y de la que el sujeto emancipado se sustrajo. La simpatía de la modernidad con lo arcaico no es represiva e ideológica sólo si se vuelve a lo que se quedó en la senda del clasicismo, si no se entrega a la grave presión de la que el clasicismo se libró. Pero difícilmente se puede tener lo uno sin lo otro. En vez de esa identidad de lo general y lo particular, las obras clásicas dan su alcance lógico abstracto, una forma vacía que espera en vano a la especificación. La fragilidad del paradigma desmiente a su rango paradigmático y, por tanto, al ideal clasicista mismo.

Sujeto-objeto

Subjetivo y objetivo son equívocos; sobre el sentimiento estético

La estética reciente está dominada por la controversia sobre su figura subjetiva u objetiva. Estos términos son equívocos. Se contrapone el punto de partida en Las reacciones subjetivas a la *intentio recta*, que de acuerdo con un esquema habitual en la critica del conocimiento es precrítica. Además, ambos conceptos pueden referirse a la supremacía del momento objetivo o del momento subjetivo en las obras de arte, a la manera de la distinción de las ciencias del espíritu entre lo clásico y lo romántico. Finalmente, se pregunta por la objetividad del juicio estético del gusto. Hay que distinguir los significados. La estética de Hegel era objetiva por cuanto respecta al primero, mientras que desde el punto de vista del segundo tal vez acentuaba la subjetividad más que sus predecesores, en los que la participación del sujeto se limitaba al efecto sobre el contemplador, aunque fuera ideal o trascendental. En Hegel, la dialéctica sujeto-objeto tiene lugar en la cosa. También hay que pensar en la relación entre sujeto y objeto en la obra de arte en la medida en que tiene que ver con objetos. Esa relación cambia históricamente, pero pervive incluso en Las obras no objetuales que toman posición frente al objeto al convertirlo en un tabú. Sin embargo, el en lo que de la *Critica del juicio* no era solo hostil a una estética objetiva. Su fuerza se debe a que ella (como todas las teorías de Kant) no se conformaba con las posiciones marcadas por el plan general del sistema. Ya que según la teoría kantiana la estética está constituida por el juicio subjetivo del gusto, este no sólo se convierte necesariamente en constituyente de Las obras objetivas, sino que además implica una obligación objetiva, aunque esta no se puede exponer en conceptos generales. Kant buscaba una estética mediada subjetivamente, pero objetiva. El concepto kantiano de Juicio se refiere mediante una pregunta subjetiva al centro de la estética objetiva, a la cualidad de bueno y malo, de verdadero y falso en la obra de arte. Pero la pregunta subjetiva es *intentio obliqua* más en la estética que en la epistemología, pues la objetividad de la obra de arte está mediada por el sujeto de una manera cualitativamente diferente, más específica, que la objetividad del conocimiento. Es casi una tautología que la decisión de si algo es una obra de arte depende del juicio al respecto y que el mecanismo de esos juicios constituye el tema de la obra mucho más propiamente que el Juicio en tanto que «facultad». «La definición del gusto que se presupone aquí es que el gusto es la facultad de juzgar lo bello. Lo que se requiere para llamar bello a un objeto lo tiene que descubrir el análisis de

los juicios del gusto»[68]. El canon de la obra es la vigencia objetiva del juicio del gusto que no está garantizada y sin embargo se impone. Se preludia la situación de todo arte nominalista. En analogía con la crítica de la razón, Kant querría fundamentar la objetividad estética desde el sujeto, no sustituir a aquélla por éste. Implícitamente, el momento de unidad de lo objetivo y lo subjetivo es para él la razón, que es una facultad subjetiva y empero el modelo de toda objetividad gracias a sus atributos de necesidad y generalidad. También la estética se encuentra en Kant bajo la primacía de la lógica discursiva: «He buscado los momentos en los que este Juicio se fija en su reflexión guiándome por las funciones lógicas de juzgar (pues en el juicio del gusto siempre está contenida una relación con el entendimiento). Primero he tomado en consideración los momentos de la cualidad porque el juicio estético sobre lo bello presta atención primero a ésta»[69]. El apoyo más firme de la estética subjetiva, el concepto de sentimiento estético, se sigue de la objetividad, no al revés. Ese sentimiento dice que algo es así; Kant lo atribuiría como gusto» sólo a quien sea capaz de distinguir en la cosa. No se define aristotélicamente mediante la compasión y el miedo, mediante los afectos que se suscitan en el contemplador. La contaminación del sentimiento estético con las emociones psicológicas inmediatas a través del concepto de suscitación ignora la modificación de la experiencia real por la experiencia artística. De lo contrario, sería inexplicable por qué los seres humanos se exponen a la experiencia estética. El sentimiento estético no es el sentimiento suscitado, sino el asombro ante lo contemplado, ante lo fundamental; lo que se puede llamar sentimiento en la experiencia estética es el avasallamiento por lo no conceptual y empero determinado, no el afecto subjetivo desencadenado. Se refiere a la cosa, es el sentimiento de ella, no un reflejo del contemplador. Hay que distinguir estrictamente la subjetividad contempladora respecto del momento subjetivo en el objeto, de su expresión tanto como de su forma mediada subjetivamente. Lo que una obra de arte sea y no sea no se puede separar del Juicio, de la pregunta por lo bueno o lo malo. El concepto de obra de arte mala es raro: una obra mala, que fracasa en su constitución inmanente, marra su concepto y cae bajo el a priori del arte. En el arte están fuera de lugar los juicios de valor relativos, la apelación a la equidad, la aceptación de lo semi-conseguido, todas las excusas del sentido común y de la humanidad: su indulgencia daría a la obra de arte al anular implícitamente su pretensión de verdad. Mientras no se haya borrado la frontera del arte con la realidad, comete un crimen contra el arte la tolerancia con las obras malas trasplantada desde la realidad.

---

68 Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 53 (*Crítica del juicio*, § 1).
69 *Ibid.*

Crítica del concepto kantiano de objetividad

Decir con razones por qué una obra de arte es bella, por qué es verdadera, coherente, legítima, no equivaldría a reducirla a sus conceptos generales (si esta operación fuera posible a la manera en que Kant deseaba y disputaba). En toda obra de arte, no sólo en la aporía del Juicio reflexionan te, se ata el nudo de lo general y lo particular. Kant se acerca a esto al definir lo bello como lo que «agrada de manera general sin concepto»[70]. Pese al esfuerzo desesperado de Kant, esa generalidad no se puede separar de la necesidad; que algo agrade de manera general equivale al juicio de que tiene que agradar a cada uno, pues de lo contrario sería una constatación empírica. Sin embargo, la generalidad y la necesidad implícita son conceptos, y su unidad kantiana, el agrado, es exterior a la obra de arte. La exigencia de subsumir bajo un rasgo unitario va contra esa idea de comprender desde dentro que mediante el concepto de fin ha de corregir en las dos partes de la *Crítica del juicio* el procedimiento clasificatorio de la razón «teórica» de fas ciencias naturales, que renuncia decididamente al conocimiento del objeto desde dentro. Por tanto, la estética kantiana es híbrida y está expuesta sin protección a la crítica de Hegel. Hay que emanciparla del idealismo absoluto; la tarea ante la que la estética se encuentra hoy. La ambivalencia de la teoría kantiana está causada por su filosofía, en la que el concepto de fin prolonga la categoría como regulativo y al mismo tiempo la limita. Kant sabe qué tiene el arte en común con el conocimiento discursivo; no, en qué diverge cualitativamente de él; la diferencia se convierte en la diferencia cuasi matemática de lo finito y lo infinito. Ninguna de las reglas bajo las que el juicio del gusto tiene que subsumir, ni siquiera su totalidad, dice algo sobre la dignidad de una obra. Mientras no se refleje al concepto de necesidad (en canto que constituyente del juicio estético) en sí mismo, repite simplemente el mecanismo de determinación de la realidad empírica, que en las obras de arte retorna como una sombra, modificado; el agrado general supone una aprobación que, sin confesárselo, está sometida a convenciones sociales. Pero si los dos momentos son estirados hacia lo inteligible, la teoría kantiana pierde su contenido. No solo desde el punto de vista de la posibilidad abstracta son pensables obras de arte que satisfacen a los momentos del juicio del gusto y empero no bastan. Otras obras de arte (el arte moderno en conjunto) se oponen a esos momentos, no agradan de manera general, pero por esto no quedan descalificadas objetivamente. Kant alcanza la objetividad de la

70 Ibid. p. 73 (*Crítica del juicio*, § 9).

estética, igual que la de la ética, mediante una formalización con conceptos generales. Esta va en contra del fenómeno estético, de lo constitutivamente particular. En ninguna obra de arte es esencial lo que cada una tiene que ser de acuerdo con su concepto puro. La formalización, un acto de la razón subjetiva, arrincona al arte en ese ámbito meramente subjetivo y finalmente en la contingencia de la que Kant quería sacarlo y a la que el arte se opone. Siendo polos contrarios, la estética subjetiva y la estética objetiva son criticadas igualmente por una estética aquélla, porque es o abstracta y trascendental o contingente según el gusto de cada cual; ésta, porque ignora la mediación objetiva del arte por el sujeto. En la obra, el sujeto no es ni el contemplador, ni el creador ni el espíritu absoluto, sino el espíritu que está ligado a la cosa, preformado por ella y mediado por el objeto.

Equilibrio precario

Para la obra de arte y, por tanto, para la teoría, el sujeto y el objeto son sus propios momentos, dialécticos porque al margen de cuáles sean los componentes de la obra (material, expresión, forma) siempre son dobles. Los materiales están marcados por la mano de las personas de quienes la obra de arte los recibió; la expresión, objetivada en la obra y objetiva en si misma, se introduce como agitación subjetiva; la forma tiene que ser creada subjetivamente de acuerdo con las necesidades del objeto Si no ha de comportarse mecánicamente con lo formado. Lo que, en analogía con la construcción de algo dado en la teoría del conocimiento, se enfrenta tan objetivamente impenetrable a los artistas corno suele hacer su material es al mismo tiempo sujeto sedimentado; lo en apariencia más subjetivo, la expresión, es objetivo porque la obra de arte trabaja ahí, se lo apropia; al fin y al cabo, un comportamiento subjetivo en el que la objetividad deja su impronta. La reciprocidad de sujeto y objeto en la obra, que no puede ser identidad, se mantiene en un equilibrio precario. El proceso subjetivo de producción es indiferente por cuanto respecta a su lado privado. Pero también tiene un lado objetivo como condición de que la legalidad inmanente se realice. El sujeto obtiene en el arte lo que le corresponde como trabajo, corno comunicación. La obra de me tiene que ambicionar el equilibrio sin poseerlo por completo: un aspecto del carácter estético de apariencia. El artista individual figura como órgano de ejecución también de ese equilibrio. En el proceso de producción, se ve confrontado con una tarea de la que resulta difícil decir si el solo se planteó ésta; el bloque de mármol en el que una escultura, las teclas de un piano en las que una composición espera a que la saquen a la luz, probablemente sean para esa tarea más que metáforas. Las tareas llevan su solución objetiva en sf mismas, al menos dentro de un espectro de variaciones, aunque no posean la univocidad de las ecuaciones. La *Tathandlung* del artista es lo mínimo para mediar entre el problema con el que se ve confrontado (y que ya está trazado) y la solución (que está potencialmente en el material). Si se ha dicho que la herramienta es una prolongación del brazo, también se podría decir que el artista es una prolongación de la herramienta para pasar de la potencia al acto.

Carácter lingüístico y sujeto colectivo

El carácter lingüístico del arte conduce a la reflexión de qué habla desde el arte; propiamente, su sujeto es eso y no el productor ni el receptor. Esto lo oculta el yo de la poesía lírica, que durante siglos se confesó y causó la apariencia de la obviedad de la subjetividad poética. Pero ésta no es idéntica al yo que habla desde el poema. Debido no sólo al carácter ficticio de la poesía y de la música, donde la expresión subjetiva apenas coincide inmediatamente con estados del compositor. Además, el yo gramatical del poema lo pone el yo que habla de manera latente a través de la obra, igual que el yo empírico es función del yo espiritual, no al revés. La participación del yo empírico no es, como querría el *topos* de la autenticidad, el lugar de la autenticidad. Está por ver si el yo latente, el yo que habla, es en los diversos géneros artísticos el mismo o si cambia; parece variar cualitativamente con los materiales de las artes; subsumirlas bajo el problemático concepto superior de arte engaña a este respecto. En todo caso, el yo latente es inmanente a la cosa, se constituye en la obra, mediante su lenguaje; en relación con la obra, el productor real es un momento de la realidad como cualquier otro. Ni siquiera en la producción fáctica de las obras de arte decide la persona privada. Implícitamente, la obra de arte exige la división del trabajo, y el individuo funciona de antemano a la manera de la división del trabajo. La producción, al abandonarse a su materia, conduce en medio de la individuación extrema a algo general. La fuerza de esa entrega del yo privado a la cosa es la esencia colectiva de aquél, que constituye el carácter lingüístico de las obras. El trabajo en la obra de arte es social a través del individuo, pero éste no tiene que ser consciente de la sociedad; tal vez, ese trabajo sea más social cuanto menos consciente es el individuo de la sociedad. El sujeto humano individual que interviene en cada caso apenas es algo más que un valor límite, algo mínimo que la obra de arte necesita para cristalizar. La independización de la obra de arte frente al artista no es un producto de la megalomanía de *l'art pour l'art*, sino la expresión más sencilla de la constitución de la obra de arte como una relación social que lleva la ley de su propia objetualización: las obras de arte se convierten en la antítesis de la coseidad sólo en tanto que cosas. Con esto concuerda la circunstancia central de que desde las obras de arte (incluidas las «individuales») habla un nosotros, no un yo, y con tanta más pureza cuanto menos se adapta exteriormente la obra a un nosotros y a su idioma. También aquí, la música manifiesta ciertos caracteres de lo artístico de una manera extrema, sin que por esto le corresponda la supremacía. La música

dice inmediatamente *nosotros*, sea cual fuere su intención. Hasta las obras de su fase expresionista similares a protocolos describen experiencias de vinculación, y su propia fuerza de configuración depende de si esas experiencias hablan realmente desde ellas. En la música occidental se podría exponer hasta qué punto su hallazgo más importante, la dimensión armónica profunda (junto con el contrapunto y la polifonía) es el *nosotros* que ha pasado del ritual coral a la cosa. El *nosotros* admite su literalidad, se transforma en agente inmanente, y sin embargo conserva el carácter lingüístico. Los poemas están referidos a un *nosotros* mediante su participación inmediata en el lenguaje comunicativo, del que ningún poema se libra por completo; en beneficio de su propia lingüisticidad tienen que esforzarse por librarse del lenguaje exterior a ellos, comunicador. Pero este proceso no es, como aparece él mismo cree, un proceso de subjetivización pura. Mediante él, el sujeto se amolda tanto más íntimamente a la experiencia colectiva cuanto más esquivo se vuelve a su expresión lingüística objetualizada. Las artes plásticas bien podrían hablar mediante el cómo de la apercepción. Su *nosotros* es directamente el sensorio por cuanto respecta a su estado histórico, hasta que quebranta la relación con la objetualidad (que cambió) como consecuencia de la elaboración de su lenguaje formal. Lo que las imágenes dicen es un *¡Mirad!;* tienen su sujeto colectivo en aquello a lo que señalan; va hacia fuera, no (como sucede en la música) hacia dentro. Al incrementarse su carácter lingüístico, la historia del arte es la historia no sólo de la progresiva individualización del arte, sino también de su contrario. Que, sin embargo, este *nosotros* no sea unívoco socialmente, que apenas sea el *nosotros* de clases determinadas o de posiciones sociales, puede deberse a que hasta hoy el arte de pretensión enfática no ha sido más que burgués; de acuerdo con la tesis de Trotski, no se puede imaginar después de éste un arte proletario, sólo un arte socialista. El *nosotros* estético es de toda la sociedad en el horizonte de cierta indeterminidad, pero también está tan determinado como las fuerzas y las relaciones de producción dominantes en una época. Mientras que el arte sufre la tentación de anticipar una sociedad global que no existe, su sujeto inexistente, lo cual no es meramente ideología, lleva adherida al mismo tiempo la mácula de la no existencia de ese sujeto. Sin embargo, los antagonismos de la sociedad se mantienen en el arte. El arte es verdadero si lo que habla desde él y él mismo son dobles, irreconciljados, pero esta verdad la obtiene si sintetiza lo escindido y lo determina así en su irreconciliación. Paradójicamente, el arte tiene que dar testimonio de lo irreconciliado y reconciliarlo tendencialmente; esto sólo es posible para su lenguaje no discursivo. Sólo en ese proceso se concreta su *nosotros*. Lo que habla desde el arte es verdaderamente su sujeto, ya que habla desde él y no es expuesto por él. El título de la incomparable pieza final de las *Escenas de niños* de Schumann (uno de los modelos más tempranos de la música

expresionista), «El poeta habla», anota la consciencia de esto. Probablemente, el sujeto estético no se pueda copiar porque, mediado socialmente, es tan poco empírico como el sujeto trascendental de la filosofía. «La objetivación de la obra de arte sucede a costa de la copia de lo vivo. Las obras de arte no adquieren vida hasta que no renuncian a la semejanza con el ser humano. "La expresión de un sentimiento verdadero siempre es banal. Cuanto más verdadero se es, tanto más banal. Para no serlo, hay que esforzarse."»[71]

71 Theodor W. Adorno. *Noten zur Literatur II,* Frankfurt a. M. 1965, p. 79; cita en cita: Paul Valéry, *Windstriche*, p. 127.

La dialéctica sujeto-objeto

La obra de arte llega a ser objetiva al estar hecha por completo, en virtud de la mediación subjetiva de todos sus momentos. La tesis de la critica del conocimiento de que la participación de la subjetividad y de la cosificación son correlativas se acredita en la estética El carácter de apariencia de las obras de arte, la ilusión de su ser-en-si recuerda que en la totalidad de su mediación subjetiva participan en el nexo universal de ofuscación de la cosificación; que ellas, dicho a la manera marxiana, reflejan necesariamente una relación de trabajo vivo como Si fuera objetual. La coherencia mediante la cual las obras de arte participan en la verdad incluye también su falsedad; en sus manifestaciones arriesgadas, el arte se ha revuelto desde antiguo contra esto, y hoy la revuelta ha pasado a su propia ley de movimiento. La antinomia de verdad y falsedad del arte parece haber movido a Hegel a pronosticar el final del arte. La estética tradicional sabía que la supremacía del todo sobre las partes necesita constitutivamente lo plural, pues fracasa ser establecida simplemente desde arriba. Pero no menos constitutivo es que ninguna obra de arte satisface a esto. Ciertamente, lo plural quiere su síntesis en el continuo estético; pero como al mismo tiempo esta determinado extraestéticamente, se suma a ella. La síntesis que se extrapola de lo plural, que potencialmente la tiene en si, es inevitablemente también la negación de lo plural. El ajuste mediante la figura tiene que fracasar dentro porque no existe fuera, metaestéticamente. Los antagonismos reales no resueltos no se pueden solucionar ni siquiera imaginariamente; se introducen en la imaginación y se reproducen en la propia incoherencia de esta proporcionalmente al grado en que la apremian a ser coherente. Las obras de arte tienen que presentarse coma si lo imposible les fuera posible; la idea de perfectible de las obras, de la que ninguna se puede dispensar bajo pena de nihilidad, era problemática. Los artistas lo tienen difícil no solo debido a su incierto destino en el mundo, sino porque su propio esfuerzo les obliga a actuar en contra de la verdad estética, en la que se basan. En la medida en que el sujeto y el objeto se han separado en la realidad histórica, el arte solo es posible en tanto que ha pasado por el sujeto. Pues la mimesis de lo no organizado por el sujeto no sucede en otro lugar que en el sujeto en tanto que vivo. Esto continúa en la objetivación del arte mediante su consumación inmanente, que precisa del sujeto histórico Si la obra de arte tiene la esperanza de alcanzar mediante su objetivación la verdad oculta al sujeto, es porque el sujeto no es lo último. Se ha quebrado la relación de la objetividad de la obra de arte con fa

supremacía del objeto. La objetividad de la obra de arte habla en favor de la supremacía del objeto en el estado de hechizo universal, que ya solo concede refugio al en-si en el sujeto, mientras que su tipo de objetividad es la apariencia causada par el sujeto, critica de la objetividad. De etc mundo de objetos sólo admite los *membra disiecta*; solo en tanto que desmontado, ese mundo es conmensurable a la ley formal.

«Genio»

La subjetividad, que es una condición necesaria de la obra de arte, no es en tanto que tal la cualidad estética. Lo llega a ser mediante la objetivación; por tanto, en la obra de arte la subjetividad esta fuera de si y oculta. Esto lo ignora el concepto de voluntad artística de Riegl. Sin embargo, da con algo esencial para la critica inmanente: que sobre el rango de las obras de arte no decide nada exterior a ellas. Ellas, no sus autores, son su propia medida, su regla autoimpuesta (según la fórmula wagneriana). La pregunta por la legitimación de esta regla no está más allá de su cumplimiento. Ninguna obra de arte es sato lo que ella quiere, pero ninguna es más sin querer alga. Esto se acerca mucho a la espontaneidad, aunque también esta incluye algo involuntario. La espontaneidad se manifiesta ante todo en la concepción de la obra, en su disposición patente en ella misma. Tampoco la espontaneidad es una categoría conclusiva: cambia de muchas maneras la autorealización de las obras. Casi es el sello de la objetivación que bajo la presión de la lógica inmanente la concepción se desplace. Este momento. ajeno al yo, contrario a la presunta voluntad artística, lo conocen bien los artistas y los teóricos, a los que a veces asusta; Nietzsche habló de esto mismo al final de *Más allá del bien y del mal*. El momento de lo ajeno al yo bajo la coacción de la cosa es el signo de lo que la palabra *genial* quería decir. Para aceptar el concepto de genio, habría que separarlo de esa torpe equiparación con el sujeto creativo que por un vano entusiasmo transforma a la obra de arte en el documento de su autor, con lo cual la empequeñece. La objetividad de las obras, que es un aguijón para los seres humanos en la sociedad del intercambio porque esperan erróneamente que el arte mitigue el extrañamiento, es transferida al ser humano que se encuentra detrás de la obra; por lo general, ese ser humano sólo es la máscara de quienes quieren vender la obra como artículo de consumo. Si no se quiere eliminar el concepto de genio simplemente como resto romántico, hay que llevarlo a su objetividad en la filosofía de la historia. La divergencia de sujeto e individuo, preformada en el antipsicologismo kantiano, constatable en Fichte, también afecta al arte. El carácter de lo auténtico, de lo obligatorio, y la libertad del individuo emancipado se alejan uno del otro. El concepto de genio es un intento de reunir ambas cosas mediante una varita mágica, de conceder al individuo en el arte la facultad de lo auténtico. El contenido de experiencia de esa mistificación es que en el arte la autenticidad, el momento universal, ya no es posible de otra manera que mediante el *princpium individuationis*, igual que al revés la libertad burguesa

general debería ser la libertad para lo particular, para la individuación. Pero la estética del genio traslada esta relación ciegamente, sin dialéctica, a ese individuo que al mismo tiempo ha de ser sujeto; el *intellectus archetypus*, en la teoría del conocimiento explícitamente la idea, es tratado en el concepto de genio como un hecho del arte. El genio ha de ser el individuo cuya espontaneidad coincide con la *Tathandlung* del sujeto absoluto. Hasta aquí llega la verdad de que la individuación de las obras de arte, mediada por la espontaneidad, es aquello en ellas mediante lo cual se objetivan. Pero el concepto de genio es falso porque las obras no son creaturas y los seres humanos no son creadores. La estética del genio es falsa porque escamotea el momento del hacer finito, de la τέχνη, en las obras de arte en beneficio de su originariedad absoluta, casi de su *natura naturans*, con lo cual fomenta la ideología de la obra de arte como algo orgánico e inconsciente que a continuación se difunde por el turbio torrente del irracionalismo. Desde el principio, el énfasis de la estética del genio sobre el individuo distrae de la sociedad (aunque se oponga a la generalidad mala) porque absolutiza al individuo. Pese a su abuso, el concepto de genio recuerda que en la obra de arte el sujeto no se puede reducir a la objetivación. En la *Crítica del juicio*, el concepto de genio era el refugio de todo lo que el hedonismo sustrajo a la estética kantiana. Pero Kant reservó la genialidad, con consecuencias incalculables, al sujeto, indiferente a la extrañeza al yo precisamente de este momento, que posteriormente fue explotada ideológicamente en el contraste del genio con la racionalidad científica y filosófica. Con Kant comienza la fetichización del concepto de genio como la subjetividad separada abstracta (en el lenguaje de Hegel), que ya en las tablas votivas de Schiller adopta rasgos crasamente elitistas. El concepto de genio se convierte potencialmente en el enemigo de las obras de arte; mirando de reojo a Goethe, Schiller dice que el ser humano que hay tras las obras de arte es más esencial que ellas mismas. En el concepto de genio se transfiere con hybris idealista la idea de creación del sujeto trascendental al sujeto empírico, al artista productivo. Esto le agrada a la consciencia burguesa vulgar, tanto debido al *ethos* del trabajo en la glorificación de la creación pura del ser humano al margen de todo fin corno porque le alivia al contemplador el esfuerzo por la cosa: se le alimenta con la personalidad de los artistas, al final con su biografía *kitsch*. Los productores de obras de arte significativas no son semidioses, sino seres humanos falibles, a menudo neuróticos y dañados. La mentalidad estética que hace tabula rasa con el genio se degrada a artesanía insípida o pedante, a copia de patrones. El momento de verdad del concepto de genio hay que buscarlo en la cosa, en lo abierto, en lo que no es presa de la repetición. Por lo demás, el concepto de genio todavía no era carismático cuando tuvo su auge a finales del siglo XVIII; de acuerdo con la idea de ese periodo, cada cual podía ser genio si se manifestaba de manera no convencional como naturaleza. El genio era una actitud, casi una convicción;

más adelante se convirtió en una gracia, tal vez a la vista de la insuficiencia de la meta convicción en las obras. La experiencia de la falta de libertad real destruyó el entusiasmo por la libertad subjetiva en tanto que libertad para todos y la reservó al genio. El genio se convierte tanto más en ideología cuanto menos humano es el mundo y cuanto más neutralizado está el espíritu, la consciencia del mundo. Al genio privilegiado se le atribuye lo que la realidad niega en general a los seres humanos. Lo que se puede salvar en el genio es instrumental para la cosa. La categoría de lo genial es muy fácil de exponer donde se dice con razón de un pasaje que es genial. La fantasía no basta para definirla. Lo genial es un nudo dialéctico: lo que no tiene patrón, lo no repetido, lo libre, que al mismo tiempo lleva consigo el sentimiento de lo necesario, la paradójica maestría del arte y uno de sus criterios más fiables. Lo genial es encontrar una constelación, subjetivamente algo objetivo, el instante en que la participación de la obra de arte en el lenguaje deja detrás de sí a la convención en tanto que contingente. La signatura de lo genial en el arte es que en virtud de su novedad lo nuevo parece haber estado siempre ahí; en el romanticismo se tomó nota de esto. La prestación de la fantasía es menos la *creatio ex nihilo* en la que cree la religión del arte (que es ajena al arte) que la imaginación de soluciones auténticas en medio del nexo preexistente (por decirlo así) de las obras. Los artistas experimentados pueden burlarse de un pasaje diciendo: «Aquí se vuelve genial». Fustigan a una irrupción de la fantasía en la lógica de la obra que a su vez no la integra; momentos de este tipo los hay no sólo en genios de fuerza triunfal, sino incluso en el nivel formal de Schubert. Lo genial es paradójico y precario porque lo inventado libremente y lo necesario nunca se pueden fundir por completo. Sin la posibilidad presente de la caída, no hay nada genial en las obras de arte.

Originalidad

Debido al momento de lo que no había existido antes, lo genial iba acompañado por el concepto de originalidad: «genio original». Todo el mundo sabe que la categoría de originalidad no tuvo ningún tipo de autoridad antes de la era del genio. El hecho de que en el siglo XVII y a principios del siglo XVIII los compositores reutilizaran en sus obras complejos enteros de obras propias o ajenas, o que los pintores y los arquitectos confiaran la realización de sus proyectos a sus discípulos, se manipula fácilmente para justificar lo no específico y rutinario y para denunciar la libertad subjetiva. Que antes no se reflexionara críticamente sobre la originalidad no demuestra en absoluto que en las obras de arte no estuviera presente nada de este tipo; basta una mirada a la diferencia de Bach respecto de sus contemporáneos. La originalidad, la esencia específica de la obra determinada, no se opone arbitrariamente a la logicidad de las obras, que implica algo general. Se acredita de muchas maneras en una elaboración basada en la lógica de la consecuencia de la que los talentos mediocres no son capaces. Sin embargo, la pregunta por la originalidad carece de sentido frente a las obras más antiguas e incluso arcaicas, pues la coacción de la consciencia colectiva en que el dominio se parapeta era tan grande que la originalidad, que presupone algo así como el sujeto emancipado, habría sido anacrónica. El concepto de originalidad, de lo originario, no se refiere a algo antiquísimo, sino a algo que todavía no ha sido en las obras, a la huella utópica en ellas. Lo original puede ser el nombre objetivo de cada obra. Pero si la originalidad ha surgido históricamente, también está enredada con la injusticia histórica: con la prevalencia burguesa de los bienes de consumo en el mercado, que siendo siempre iguales fingen ser siempre nuevos para conseguir clientes. Pero con la creciente autonomía del arte la originalidad se ha vuelto contra el mercado, en el que nunca debería sobrepasar un valor umbral. La originalidad se ha retirado a las obras, a la inclemencia de su elaboración. Está afectada por el destino histórico de la categoría de individuo, de la que se derivaba. La originalidad ya no obedece al llamado estilo individual, con el que se le asoció desde que se reflexionó sobre ella. Mientras que los tradicionalistas ya han comenzado a lamentar la decadencia del estilo individual, en el que defienden bienes convencionalizados, este estilo (que ha sido arrancado a las obligaciones constructivas) adopta en las obras avanzadas algo de la mancha, del déficit, al menos del compromiso. Por eso, la producción avanzada busca menos la originalidad de la obra individual que la producción de tipos nuevos. La

originalidad comienza a convertirse en la invención de esos tipos. Cambia cualitativamente sin desaparecer por ello.

Fantasía y reflexión

El cambio de la originalidad, que la separa de la ocurrencia, del detalle inconfundible en que parecía poseer su sustancia, arroja luz sobre la fantasía, que es su órganon. Bajo el hechizo de la fe en el sujeto en tanto que sucesor del Creador, se entendía la fantasía como la capacidad de producir desde la nada una obra de arte determinada. Su concepto vulgar, el concepto de invención absoluta, es el correlato exacto del ideal moderno de ciencia en tanto que reproducción estricta de algo ya presente; en este lugar, la división burguesa del trabajo cayó una zanja que separa al arte de toda mediación con la realidad y al conocimiento de todo lo que trasciende a esa realidad. Ese concepto de fantasía nunca fue esencial para las obras de arte significativas; la invención (por ejemplo) de seres fantásticos en las artes plásticas modernas es subalterna; la ocurrencia musical repentina, que no se puede negar como momento, es impotente mientras no supere mediante lo que sale de ella su pura presencia. Si en las obras de arte todo, hasta lo más sublime, está atado a lo existente a lo que ellas se oponen, la fantasía no puede ser la facultad baladí de huir de lo existente al poner algo no existente como existente. Más bien, la fantasía conduce lo existente que las obras de arte absorben a constelaciones mediante las cua les las obras de arte se convierten en lo otro de la existencia, aunque sólo sea mediante su negación determinada. Si, como decía la teoría del conocimiento, se intenta representar en la ficción fantasiosa el objeto que no existe, no se conseguirá nada que en sus elementos y hasta en los momentos de su nexo no sea reducible a algo existente. Sólo bajo el hechizo de la empiria total, lo que se opone cualitativamente a ésta aparece como algo existente de segundo orden según el modelo del primer orden. Sólo a través de lo existente, el arte trasciende hacia lo no existente; de lo contrario, se convierte en la proyección inútil de lo existente. Por tanto, en las obras de arte la fantasía no se limita a la visión repentina. Igual que no se puede eliminar de ella la espontaneidad, la fantasía (lo más cercano a la *creatio ex nihilo*) no es la última palabra de las obras de arte. En la obra de arte, a la fantasía puede resplandecerle algo concreto, en especial entre los artistas cuyo proceso productivo conduce de abajo hacia arriba. Sin embargo, la fantasía opera en una dimensión que le parece abstracta al prejuicio, en el contorno casi vacío que a continuación es rellenado mediante el «trabajo», que de acuerdo con ese prejuicio es lo contrario de la fantasía. Tampoco la fantasía específicamente tecnológica existe desde hoy: ya está en el adagio del quinteto de cuerda de Schubert y en los torbellinos de luz de

las marinas de Turner. La fantasía también es, y esencialmente, el uso ilimitado de las posibilidades de solución que cristalizan dentro de una obra de arte. No está simplemente en lo que a uno se le antoja existente y al mismo tiempo resto de algo existente, sino más aún tal vez en su cambio. La variante armónica del tema principal en la coda del primer movimiento de la *Appassionata*, con el efecto catastrófico del acorde de séptima disminuido, no es menos producto de la fantasía que del tema tritónico en la figura meditabunda que abre el movimiento; genéticamente no se puede excluir que esa variante que decide sobre el todo fuera la ocurrencia primaria, de la que se derivó el tema retroactivamente en su forma primaria. No es una prestación menor de la fantasía que en los últimos pasajes del amplio desarrollo del primer movimiento de la *Heroica* se pase a periodos armónicos lapidarios, como si no quedara tiempo para el trabajo diferenciador. Con la creciente supremacía de la construcción, la sustancialidad de la ocurrencia individual tuvo que reducirse. Que el trabajo y la fantasía están mezclados (su divergencia siempre es señal de fracaso) lo dice la experiencia de los artistas de que se puede gobernar a la fantasía. Los artistas ven en la voluntad de involuntariedad lo que los distingue del diletantismo. También desde el punto de vista subjetivo, tanto en la estética como en el conocimiento la inmediatez y lo mediato están mediados recíprocamente. El arte es, no genéticamente, pero sí por cuanto respecta a su constitución, el argumento más drástico contra la separación epistemológica de sensibilidad y entendimiento. La reflexión es perfectamente apta para la prestación de la fantasía: lo demuestra la consciencia determinada de lo que una obra de arte necesita en un lugar. Que la consciencia mata es en el arte (que debería ser el testigo principal de esto) un cliché tan estúpido como en cualquier otro sitio. Incluso lo disolvente de la reflexión, su momento crítico, es fértil como autognosis de la obra de arte que aparta o modifica lo insuficiente, lo no formado, lo incoherente. A la inversa, la categoría de lo estéticamente tonto tiene su f*undamentum in re*, la falta en las obras de la reflexión inmanente, por ejemplo sobre la estupidez de las repeticiones no filtradas. En las obras de arte es mala la reflexión que las dirige desde fuera, que les hace violencia, pero la dirección que ellas quieren tomar sólo se puede seguir subjetivamente mediante la reflexión, y la fuerza para esto es espontánea. Si cada obra de arte incluye un nexo de problemas (probablemente aporético), de aquí no se sigue la peor definición de la fantasía. Siendo la facultad de inventar soluciones en la obra de arte, se puede decir de la fantasía que es el diferencial de la libertad en medio de la determinación.

Objetividad y cosificación

La objetividad de las obras de arte no es una determinación residual, como ninguna verdad. El neoclasicismo se cortocircuitó porque creyó alcanzar un ideal de objetividad (que tenía ante sí en estilos pasados que le parecían vinculantes) negando abstractamente al sujeto en la obra mediante un procedimiento planeado y ejecutado subjetivamente y elaborando la *imago* de un en-sí sin sujeto que sólo permite conocer en los daños al sujeto que ya ningún acto de voluntad puede eliminar. La limitación mediante una severidad que imita formas heterónomas ya hace tiempo desaparecidas obedece a la arbitrariedad subjetiva que ella ha de domar. Valéry describe el problema, pero no lo resuelve. La forma meramente elegida, puesta, que el propio Valéry defiende a veces, es tan contingente como lo caótico, lo «vivo» que él desprecia. La aporía del arte hoy no se puede curar mediante la vinculación voluntaria a la autoridad. Está por ver cómo se pueda obtener sin violencia en el estado de nominalismo completo algo así como la objetividad de la forma; lo impide la compacidad organizada. La tendencia era contemporánea del fascismo político, cuya ideología fingía que la abdicación del sujeto podía conducir a un estado eximido de la miseria y de la inseguridad de los sujetos bajo el liberalismo tardío. De hecho, esta abdicación sucedió por encargo de sujetos más fuertes. Ni siquiera el sujeto contemplador, en su falibilidad y debilidad, puede rehuir simplemente la pretensión de objetividad. Hay un argumento convincente para esto: de lo contrario, la persona ajena al arte, la persona banal que deja que la obra de arte opere sobre si como una tabula rasa, seria la persona más cualificada para comprenderla y enjuiciarla; la persona menos musical sería el mejor crítico de la música. Igual que el arte mismo, también su conocimiento se consuma de manera dialéctica. Cuanto más aporta el contemplador, tanto mayor es la energía con que penetra en la obra de arte y capta la objetividad dentro. Participa de la objetividad donde su energía, también la de su proyección extraviadamente subjetiva, se borra en la obra de arte. El extravío subjetivo marra por completo a la obra de arte, pero sin el extravío la objetividad no es visible. — Cada paso hada la perfección de las obras de arte es un paso hacia su autoextrañamiento, y esto produce dialécticamente una y otra vez esas revueltas a las que se suele caracterizar superficialmente como rebelión de la subjetividad contra el formalismo. La creciente integración de las obras de arte, su exigencia inmanente, es también su contradicción inmanente. La obra de arte que dirime su dialéctica inmanente la presenta al mismo tiempo como resuelta: esto es

lo estéticamente falso en el principio estético. La antinomia de la cosificación estética también es una antinomia entre la quebrada pretensión metafísica de las obras de estar eximidas del tiempo y la fugacidad de todo lo que en el tiempo se pone como algo permanece. Las obras de arte se vuelven relativas porque tienen que afirmarse como absolutas. A esto alude una frase que Benjamin dijo una vez durante una conversación: «Las obras de arte no son redimidas. La revuelta perenne del arte contra el arte tiene su *fundamenturn in re*. Si es esencial para las obras de arte ser cosas, no menos esencial es para ellas negar su propia coseidad, y de este modo el arte se dirige contra el arte. La obra de arte completamente objetivada se congelaría como una mera cosa; la obra que se sustrae a su objetivación retrocedería a la impotente agitación subjetiva y se hundiría en el mundo empírico.

Para una teoría de la obra de arte

La experiencia estética es procesual; carácter procesual de las obras

Decir que la experiencia de las obras de arte solo sea adecuada en tanto que experiencia viva es más que una simple observación sobre la relación entre el contemplador y lo contemplado, sobre la *káthexis* psicológica en cuanto que condición de la percepción estética. La experiencia estética del objeto es viva en el momento en que bajo su mirada las obras de arte adquieren vida. Así lo explicó George de manera simbolista en el poema «*Der Teppich*»[72], un *art poétique* que da título a un volumen. La inmersión contempladora saca a la luz el carácter procesual inmanente de la obra. Al hablar, la obra se convierte en algo movido en si mismo. Lo que en el artefacto se pueda considerar la unidad de su sentido no es estático, sino procesual, resolución de los antagonismos que cada obra tiene necesariamente en si misma. Por eso, el análisis sólo alcanza a la obra de arte si comprende de manera procesual la relación de los momentos entre si en vez de descomponerla en sus elementos presuntamente primordiales. Que las obras de arte no son un ser, sino un devenir, se puede comprender tecnológicamente. Su continuidad la exigen teleológicamente los momentos individuales. Estos la necesitan y son aptos para ella gracias a que no son completos, a menudo gracias a que son irrelevantes. Mediante su propia constitución, los momentos individuales son capaces de pasar a su otro, continúan ahí, quieren desaparecer ahí y determinar mediante su desaparición lo que les sucederá. Esa dinámica inmanente es, por decirlo así, un elemento de orden superior de lo que las obras de arte son. Si la experiencia estética se parece en algún lugar a la experiencia sexual (a su culminación), esto es aquí. Como en la experiencia sexual, la imagen amada cambia y el entumecimiento se une con lo más vivo, es por así decirlo el modelo vivo de la experiencia estética. No solo las obras individuales son dinámicas de manera inmanente; también su relación entre si. La relación del arte es histórica sólo a través de las obras individuales, en si mismas detenidas, no a través de su relación exterior, mediante la influencia que unas ejercen sobre otras. De ahí que el arte no pueda ser definido verbalmente. Aquello mediante lo cual el arte se constituye como ser es dinámico en tanto que relación con la objetividad que tanto se aparta de ella como toma posición ante ella y la mantiene así cambiada. Las obras de arte sintetizan momentos incompatibles, no idénticos, en fricción; son ellas quienes buscan verdaderamente la identidad de lo idéntico y lo no idéntico procesualmente, pues incluso su unidad es momento y no la fórmula mágica del

72 Cfr. Stefan George, *Werke*, cit., vol. 1, p. 190.

todo. El carácter procesual de las obras de arte se debe a que ellas en tanto que artefactos, en tanto que algo hecho por los seres humanos, tienen de antemano su lugar en el «reino propio del espíritu», pero para llegar a ser idénticas consigo mismas necesitan lo que no es idéntico a ellas, lo que es heterogéneo a ellas, lo que no está todavía formado. La resistencia de la alteridad contra ellas, a la que empero están vinculadas, las mueve a articular su propio lenguaje formal, a no dejar nada sin forma. Esta reciprocidad conforma su dinámica; lo irresoluble de la antítesis de que esa dinámica no se apacigua con ningún ser. Las obras de arte sólo son tales *in actu* porque su tensión no conduce a la identidad pura con este o ese polo. Por otra parte, sólo en tanto que objetos acabados se convierten en el campo de fuerzas de sus antagonismos; de lo contrario, las fuerzas encapsuladas irían yuxtapuestas, o se separarían. Su esencia paradójica, el equilibrio, se niega a sí misma. Su movimiento tiene que detenerse y volverse así visible. Objetivamente, el carácter procesual inmanente de las obras de arte es, ya antes de que ellas tomen partido, el proceso que llevan a cabo contra lo exterior a ellas, contra lo meramente existente. Todas las obras de arte, incluso las afirmativas, son polémicas a priori. La idea de una obra de arte conservadora tiene algo de disparatado. Al separarse enfáticamente del mundo empírico, de su otro, las obras de arte proclaman que el mundo empírico tiene que cambiar: son esquemas inconscientes del cambio del mundo empírico. Incluso en artistas en apariencia no polémicos, que se mueven en una esfera del espíritu pura (según la convención), como Mozart, al margen de los temas literarios que eligió para sus obras escénicas más grandes, el momento polémico es central, la fuerza del distanciamiento que condena sin palabras lo mezquino y falso de aquello de lo que se distancia. La forma adquiere su fuerza en él en tanto que negación determinada; la reconciliación que ella presenta tiene su dulzura dolorosa porque la realidad la ha negado hasta hoy. La rotundidad de la distancia, igual que presumiblemente la de cada clasicismo que no juegue en vacío consigo mismo, concreta la crítica de lo que se rechaza. Lo que cruje en las obras de arte es el sonido de la fricción de los momentos antagónicos que la obra de arte intenta reunir; las obras de arte son escritura porque, como en los signos del lenguaje, su aspecto procesual se codifica en su objetivación. El carácter procesual de las obras de arte no es otra cosa que su núcleo temporal. Si la duración se convierte en su intención (de tal modo que alejan de sí lo presuntamente efímero y se eternizan mediante formas puras, intocables, o incluso mediante lo ominoso humano general), acortan su vida, llevan a cabo una pseudomorfosis del concepto, que en tanto que extensión constante de realizaciones cambiantes ambiciona desde el punto de vista de su forma ese estatismo atemporal contra el que se defiende el carácter de tensión de la obra de arte. Las obras de arte, que son productos humanos y mortales, desaparecen tanto más rápidamente cuanto más encarnizadamente se oponen a

eso. Su permanencia no se puede separar del concepto de su forma; eso no es su esencia. Las obras arriesgadas, que parecen precipitarse a su ocaso, suelen tener mejores oportunidades de sobrevivir que las obras que en honor al ídolo de la seguridad dejan vacío su núcleo temporal y, vacías en su interior, como venganza se convierten en víctimas del tiempo: la maldición del clasicismo. La especulación de durar añadiendo algo caduco apenas sirve de algo. Hoy son pensables, tal vez necesarias, las obras que mediante su núcleo temporal se queman a sí mismas, entregan su vida al instante de aparición de la verdad y desaparecen sin dejar huella, lo cual no las empequeñece lo más mínimo. La nobleza de ese comportamiento no sería indigna del arte una vez que lo más noble de él degeneró en pose y en ideología. La idea de la duración de las obras está copiada de categorías de posesión, es efímera y burguesa; fue ajena a varios periodos y a varias grandes producciones. Según la tradición, Beethoven dijo al acabar la *Appassionata* que esa sonata se seguiría tocando diez años después. La concepción de Stockhausen de que las obras electrónicas que no están escritas en el sentido habitual, sino que son «realizadas» de inmediato en su material, podrían extinguirse con éste es grandiosa porque es propia de un arte de pretensión enfática que está dispuesto a degradarse. Igual que otros constituyentes mediante los cuales el arte llegó a ser lo que es, también su núcleo temporal sale fuera y revienta su concepto. Las declamaciones habituales contra la moda, que dicen que lo pasajero no es nada, van asociadas a una interioridad que se comprometió política y estéticamente en tanto que incapacidad para salir fuera y obstinación en la individualidad. Aunque sea manipulable comercialmente, la moda se adentra en las profundidades de las obras de arte, no sólo las explota. Invenciones como *La pintura de luz* de Picasso son como transposiciones de los experimentos de la alta costura para prender con alfileres trajes para una noche en vez de coserlos a la manera habitual. La moda es una de las figuras mediante las cuales el movimiento histórico afecta al sensorio y, a través de él, a las obras de arte, en rasgos mínimos, que por lo general están ocultos.

Transitoriedad

La obra de arte es esencialmente proceso por lo que hace a la relación del todo y las partes. Si no queremos suprimir uno u otro momento de esta relación, entonces ésta es un devenir. Lo que puede llamarse la totalidad en la obra de arte no es una estructura que integre todas sus partes. En su objetivación también permanece, debido a las tendencias que en ella actúan, un seguir siendo. Al revés, las partes no son realidades ya dadas, eso que inevitablemente cree el análisis: antes son centros de fuerza que tienden hacia el todo, necesariamente y preformadas por él. El torbellino de esta dialéctica termina por engullir el concepto de sentido. Donde, según el veredicto de la historia, la unidad entre proceso y resultado no tiene éxito, cuando los momentos individuales se niegan a acomodarse a esa totalidad que, en la forma que sea, fue pensada previamente, entonces la creciente divergencia desgarra el sentido. Al no ser la obra de arte en sí misma nada firme ni definitivo, sino algo móvil, su inmanente temporalidad se comunica a las partes y al todo de forma que su relación se despliega en el tiempo de tal forma que puede verse desechada por ellos. Las obras de arte viven en la historia, debido a su propio carácter procesual, de ahí que puedan desaparecer en ella. La inalienabilidad de lo que ha sido registrado en el papel, en colores en el lienzo o como figura en la piedra, no garantiza la inalienabilidad de la obra de arte en su esencia, el espíritu, en sí mismo algo móvil. Las obras de arte de ningún modo cambian solamente con lo que la conciencia cosificada llama la variable actitud de los hombres ante las obras según la situación histórica. Tal variación es exterior a lo que sucede en las obras en cuanto tales: el desprendimiento de uno de sus aspectos de los otros, imprevisible en el momento de su aparición; la determinación de tal variación por su misma ley de la forma, que va saliendo al exterior y así va disociándose; el endurecimiento de las obras que habían llegado a ser transparentes, su envejecimiento; su mudez. Al final su desarrollo es uno con su desmoronamiento.

Artefacto y génesis

El concepto de artefacto, que traduce el término «obra de arte», no alcanza totalmente a lo que es una obra de arte. Quien sabe que una obra de arte es algo hecho, no sabe de ningún modo lo que es una obra de arte. El énfasis excesivo sobre el carácter de estar hecho simpatiza bastante con la banalidad, ya denigre el arte como maniobra de engaño, ya contraponga su aspecto artificial supuestamente malo a la ilusión del arte como naturaleza inmediata. Definir [simplemente] el arte podían atreverse sólo los sistemas filosóficos, que reservaban un nicho para cada fenómeno. Hegel definió lo bello, no el arte, posiblemente porque lo reconoce en su unidad con la naturaleza y en su diferencia con ella. En el arte, la diferencia entre la cosa hecha y su génesis, el hacer, es enfática: las obras de arte son lo hecho que es más que lo solo hecho. De esto se ha empezado a dudar cuando el arte se ha experimentado como efímero. La confusión de la obra de arte con su génesis, como si el devenir fuera la cave general de lo devenido, causa esencialmente la extrañeza al arte de las ciencias del arte: pues las obras de arte siguen su ley formal al consumir su génesis. La experiencia específicamente estética, el perderse en las obras de arte, no se preocupa por la génesis de las obras. Su conocimiento es tan exterior para esa experiencia como la historia de la dedicatoria de la *Heroica* para lo que sucede ahí musicalmente. La posición de las obras de arte auténticas respecto de la objetividad extraestética hay que buscarla menos en la influencia de ésta sobre el proceso productivo. La obra de arte es en sí misma un modo de comportarse que reacciona ante esa objetividad incluso cuando se aparta de ella. Recuérdense los ruiseñores reales e imitados de la *Critica del juicio*[73], el motivo del célebre cuento de Andersen. El comentario que Kant hace al respecto substituye el conocimiento del surgimiento del fenómeno en vez de la experiencia de lo que el fenómeno es. Suponiendo que la imitación del ruiseñor fuera tan buena que no se notara la diferencia, esto haría indiferente el recurso a la autenticidad o no-autenticidad del fenómeno, aunque habría que conceder a Kant que ese saber tiñe la experiencia estética: se mira un cuadro de otra manera cuando se conoce el nombre del pintor. Ningún arte carece de presupuestos, y sus presupuestos no se pueden eliminar de él, igual que tampoco se siguen de él necesariamente. Andersen acertó al poner como imitador a un juguete, no a una persona, como Kant; en la ópera de Stravinsky es una gaita mecánica lo que produce el sonido. La diferencia respecto

73 Cfr. Immanuel Kant, *op. cit.*, pp. 175-176 (*Crítica del juicio*, § 42).

del canto natural se nota en el fenómeno: el artefacto fracasa en cuanto quiere despertar la ilusión de lo natural.

La obra de arte como mónada y el análisis inmanente

El resultado del proceso y el proceso mismo detenido es la obra de arte. La obra de arte es lo que la metafísica racionalista proclamó en su cumbre como principio del mundo, una mónada: centro de fuerza y cosa a la vez. Las obras están cerradas unas frente a otras, son ciegas entre sí, y sin embargo representan lo que está fuera. Así se ofrecen al menos a la tradición, como eso autárquico vivo que a Goethe le gustaba llamar con el sinónimo de mónada: entelequia. Es posible que el concepto de fin, cuanto más problemático se vuelve en la naturaleza orgánica, tanto más intensamente se retire a las obras de arte. Ya que son un momento de un nexo superior del espíritu de una época que está entrelazado con la historia y con la sociedad, las obras de arte van más allá de su carácter de mónada sin que por ello tengan ventanas. La interpretación de la obra de arte como un proceso detenido en sí mismo, cristalizado, inmanente, se acerca al concepto de mónada. La tesis del carácter monadológico de las obras es tan verdadera como problemática. El rigor y la estructuración interna de las obras es un préstamo del dominio espiritual sobre la realidad. Por tanto, el carácter monadológico es trascendente a ellas, les llega desde fuera, con lo cual se convierten en un nexo de inmanencia. Esas categorías sufren ahí una modificación tan profunda que sólo queda la sombra de precisión. La estética presupone ineludiblemente la inmersión en la obra individual. No se puede negar el progreso incluso de la ciencia académica del arte en el análisis inmanente, el abandono de un procedimiento que se preocupaba por cualquier cosa menos por el arte. Sin embargo, el análisis inmanente se engaña. No hay ninguna determinación de lo particular de una obra de arte que por cuanto respecta a su forma, a lo general, no se salga de la mónada. Serían obcecadas las pretensiones del concepto (que ha de ser aportado a la mónada desde fuera para abrirla desde dentro y reventarla) de estar tomado de la cosa. La constitución monadológica de las obras de arte remite más allá de sí misma. Si es absolutizado, el análisis inmanente acaba siendo la presa de la ideología a la que se oponía cuando quería introducirse en las obras en vez de extraer de ellas una cosmovisión. Hoy ya se ve que el análisis inmanente, que en tiempos fue un arma de la experiencia artística contra la banalidad, es manipulado como eslogan para mantener la reflexión social lejos del arte absolutizado. Pero sin él no se puede comprender la obra de arte en relación con aquello de lo que ella misma es un momento ni descifrar su contenido. La ceguera de la obra de arte es no sólo un correctivo de lo general que domina la naturaleza, sino su correlato;

pues lo ciego y lo vacío siempre van juntos. Nada particular es legítimo en la obra de arte si su especificación no lo vuelve general. El contenido estético no se puede subsumir, pero sin medios subsumidores no se podría pensar el contenido estético; la estética tendría que capitular ante la obra de arte como ante un *factum brutum*. Sin embargo, lo determinado estéticamente sólo se puede poner en relación con el momento de su generalidad a través de su clausura monadológica. Con una regularidad que es signo de algo estructural, los análisis inmanentes conducen (si su empatía con lo configurado es suficientemente estrecha) a determinaciones generales en el extremo de la especificación. Sin duda, esto también está condicionado por el método analítico: explicar significa reducir a algo ya conocido, y la síntesis de esto con lo que hay que explicar incluye inevitablemente algo general. Pero la transformación de lo particular en lo general no está determinada menos por la cosa. Donde ésta se recoge al máximo en sí misma, ejecuta coacciones que proceden del género. La obra musical de Anton Webern, en la que los movimientos en forma de sonata se atrofian en aforismos, es ejemplar para esto. La estética no tiene que escamotear los conceptos, como bajo el hechizo de su objeto. Su tarea es liberar a los conceptos de su exterioridad a la cosa e introducirlos en ésta. Si la formulación hegeliana del movimiento del concepto tiene su lugar en algún sitio, es en la estética. La interrelación entre lo general y lo particular, que en las obras de arte sucede inconscientemente y que la estética tiene que alzar a la consciencia, es la verdadera obligación de una concepción dialéctica del arte. Se podría objetar que ahí opera un resto de confianza dogmática; que fuera del sistema hegeliano el movimiento del concepto no tiene derecho a la vida en ninguna esfera, pues la cosa sólo se puede captar como la vida del concepto donde la totalidad de lo objetivo coincide con el espíritu. Hay que responder que las mónadas que las obras de arte son conducen por su propio principio de especificación a lo general. Las determinaciones generales del arte no son simplemente la obligación de su reflexión conceptual. Manifiestan el limite del principio de individuación, que no se puede ontologizar, como tampoco su contrario. Las obras de arte se acercan tanto más al limite cuanto más rigurosamente siguen el *principium individuationis*; la obra de arte que se presenta como algo general lleva adherido el carácter contingente del ejemplo de su género: es malamente individual. Incluso el dadaísmo era, en tanto que gesto que señala al puro *esto*, tan general como el pronombre demostrativo; que el expresionismo fuera más poderoso como idea que en sus productos tal vez se deba a que su utopía del puro τόδε τι formaba parte de la consciencia falsa. Sin embargo, lo general solo llega a ser sustancial en las obras de arte al cambiar. Así, en Webern la forma musical general del desarrollo se convierte en el «nudo»y pierde su función desarrolladora. Su lugar lo ocupa una serie de secciones de diversos grados de intensidad. Esas secciones se convierten así en algo

completamente diferente, más presente, menos relacional que los desarrollos. La dialéctica de lo general y lo particular desciende no solo al pozo de lo general en medio de lo particular. También rompe la invariancia de las categorías generales.

El arte y las obras de arte

Que un concepto general del arte no alcanza a las obras de arte lo demuestran las obras de arte en el hecho de que, como decía Valéry, solo unas pocas satisfacen el concepto estricto. La culpa no es sólo de la debilidad de los artistas frente al gran concepto de su cosa; más bien, del propio concepto. Cuanto más puramente se basan las obras de arte en la idea del arte tanto más precaria se vuelve la relación de las obras de arte con su otro, que viene exigida por su concepto. Sólo es conservable al precio de la consciencia precrítica, de la ingenuidad convulsiva: una de las aporías del arte hay. Es evidente que las obras supremas no son las más puras, sino que suelen contener un excedente extraartístico, algo material no transformado, por cuenta de la composición inmanente; no menos evidente es que, una vez que la elaboración completa de las obras de arte sin el apoyo de lo irreflexivo más all del arte se convirtió en su norma, no se pudo reintroducir intencionadamente eso impuro. La crisis de la obra de arte pura tras Las catástrofes europeas no se puede solucionar lanzándose a una materialidad extraartística que oculta mediante el *pathos* moral que le han dado muchas facilidades; la linea de la menor resistencia es la peor norma posible. La antinomia de lo puro y lo impuro en el arte se integra en lo general de que el arte no es el concepto superior de sus géneros. Estos tanto difieren específicamente como se entrecruzan[74]. La pregunta tan querida por los apologistas tradicionalistas de todos los grados «¿esto es música?» es estéril; lo que hay que analizar en concreto es que es la desartifización del arte, la praxis que aproxima irreflexivamente el arte (más acá de su propia dialéctica) a la praxis extraestética, Frente a esto, esa pregunta estándar quiere obstaculizar el movimiento de los momentos claramente separados entre si en que consiste el arte con ayuda de su abstracto concepto superior. Sin embargo, hoy el arte se muestra más vivo donde disuelve su concepto superior. En esa disolución permanece fiel a si mismo, vulneración del tabú mimético sobre lo impuro en tanto que híbrido. La inadecuación del concepto de arte al arte la registra lingüísticamente el sensorio en la expresión obra de arte lingüística. La eligió un historiador de la literatura, no sin lógica, para los poemas. Pero también hace violencia a los poemas, que son obras de arte y sin embargo, debido a su elemento discursivo relativamente independiente, no son sólo obras de arte y no por completo. El arte no se reduce a las obras de arte porque los artistas siempre trabajan a la vez en el arte, no solo en

74 Cf. Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild*, cit., p. 168ss.

las obras. Que sea arte no depende ni siquiera de la consciencia de las obras de arte. Las formas finales, los objetos de culto, pueden convertirse en arte mediante la historia; si no se admite esto, se depende de la manera en que el arte se entienda a si mismo, cuyo devenir vive en su propio concepto. La distinción reclamada por Benjamin entre la obra de arte y el documento[75] es acertada en la medida en que rechaza las obras que no están determinadas en si mismas por la ley formal; algunas lo están objetivamente, pero no se presentan como arte. El nombre de las exposiciones *Documenta*, que tienen grandes méritos, pasa por alto la dificultad y favorece esa teorización de la consciencia estética a la que ellas, museos de lo contemporáneo, quieren oponerse. Conceptos de ese tipo, en especial el de los llamados clásicos de la modernidad, cuadran demasiado bien con la perdida de tensión del arte después de la Segunda Guerra Mundial, que muchas veces se relaja en cuanto aparece. Estos conceptos se acomodan al modelo de una época que se da el nombre de era atómica.

75 Cf. Walter Benjamin, *Schriften*, op. cit., vol 1, p. 538ss.

La historia es constitutiva; «comprensibilidad»

El momento histórico es constitutivo en las obras de arte; son autenticas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él. Estas obras Son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento. Esto mismo las hace inconmensurables con el historicismo, que en vez de rastrear su propio contenido histórico las reduce a la historia exterior a ellas. Las obras de arte se pueden experimentar tanto más verdaderamente cuanto más sea su instancia histórica la del experimentador. La economía burguesa del arte está ofuscada ideológicamente también en la suposición de que las obras de arte antiguas se pueden comprender mejor que las del propio tiempo. Las capas de experiencia que cargan con las obras de arte importantes del presente, lo que en ellas quiere hablar, son en tanto que espíritu objetivo mucho más conmensurables a los contemporáneos que las obras cuyos presupuestos en la filosofía de la historia se han vuelto ajenos a la consciencia actual. Cuanto más intensamente se quiere comprender a Bach, tanto más enigmáticamente nos devuelve la mirada con toda su fuerza. Además, a un compositor vivo que no esté corrompido por la voluntad de estilo no se le ocurrirá una fuga que sea mejor que un ejercicio en el conservatorio, una parodia o una copia paupérrima de El clave bien temperado. Los *shocks* extremos del arte contemporáneo, sismógrafos de una forma de reaccionar general e ineludible, están más cerca que lo que parece cercano sólo en virtud de su cosificación histórica. Lo que todos consideran comprensible es lo que ha llegado a ser incomprensible; lo que los manipulados apartaron de sí y que en secreto comprendían demasiado bien; en analogía con la tesis de Freud de que lo inquietante es inquietante en tanto que muy familiar en secreto. Por eso es rechazado. Lo que más allá del telón de acero se llama herencia cultural, más acá tradición occidental, es aceptado, experiencias simplemente disponibles y activadas. La convención las conoce demasiado bien; lo demasiado familiar apenas se puede actualizar. Esas experiencias mueren en el mismo instante en que deberían ser accesibles inmediatamente; su accesibilidad sin tensión es su final. Esto habría que demostrarlo tanto en el hecho de que obras oscuras y no comprendidas son sepultadas en el panteón de la clasicidad y repetidas tenazmente[76] como en el hecho de que con poquísimas excepciones, reservadas a

76 Cf. Theodor W. ADORNO, *Moments musicaux Neu gedrückte Aufsätze 1928-1962*, Frankfurt a. M. 1964, p. 167ss.

la vanguardia arriesgada, las interpretaciones de las obras tradicionales resultan falsas, disparatadas: objetivamente incomprensibles. Para conocer esto, hay que oponerse a la apariencia de comprensibilidad que recubre como pátina esas obras e interpretaciones. El consumidor estético es alérgico a esto: siente, con algo de razón, que le están robando lo que guarda como su propiedad, pero no sabe que ya se lo han robado en cuanto lo reclama como propiedad. La extrañeza respecto del mundo es un momento del arte; quien lo percibe de otra manera que como extraño no lo percibe en absoluto.

Obligatoriedad de la objetivación y de la disociación

En las obras de arte, el espíritu no es algo añadido, sino que está puesto por su estructura. Esto es responsable en un grado no pequeño del carácter fetichista de las obras de arte: al seguirse de su constitución, su espíritu aparece necesariamente como algo que es en sí, y las obras de arte sólo son tales en tanto que el espíritu aparece así. Sin embargo, las obras de arte son, junto con la objetividad de su espíritu, algo hecho. La reflexión tiene que comprender el carácter fetichista, sancionarlo como expresión de su objetividad, pero también disolverlo críticamente. Por tanto, la estética está mezclada con un elemento hostil al arte del que el arte sospecha. Las obras de arte organizan lo que no está organizado. Hablan por ello y le hacen violencia; al seguir a su constitución de artefacto, colisionan con ella. La dinámica que cada obra de arte encierra en sí misma es lo que habla en ella. Una de las paradojas de las obras es que, siendo dinámicas en sí mismas, están fijadas, mientras que sólo mediante la fijación se objetivan como obras de arte. Cuanto más insistentemente las contemplamos, tanto más paradójicas se vuelven: cada obra de arte es un sistema de incompatibilidad. Sin la fijación, su devenir mismo no sería capaz de exponerse; las improvisaciones suelen limitarse a yuxtaponer, no avanzan. Vistas desde fuera, la escritura y la notación musical extra- flan por la paradoja de algo existente que de acuerdo con su sentido es devenir. Los impulsos miméticos que mueven a la obra de arte, se integran en ella y la desintegran son una expresión sin lenguaje. Llegan a ser lenguaje al ser objetivados como arte. Salvación de la naturaleza, el arte protesta contra su carácter perecedero. La obra de arte se vuelve similar al lenguaje en el devenir de la conexión de sus elementos, una sintaxis sin palabras hasta en las obras lingüísticas. Lo que éstas dicen no es lo que sus palabras dicen. En el lenguaje sin intención, los impulsos miméticos se transmiten al todo que los sintetiza. En la música, un acontecimiento o una situación es capaz de convertir en colosal un desarrollo precedente aunque este no lo fuera en si mismo. Esa transformación retrospectiva es ejemplarmente una transformación mediante el espíritu de las obras. Las obras de arte se distinguen de las figuras que están a la base de la teoría psicológica en que en ellas los elementos no se mantienen solo con algo de independencia, lo cual también es posible en esas figuras. Al aparecer, las obras de arte no están dadas inmediatamente, como las figuras psíquicas. En tanto que rnediadas espiritualmente, entran en una relación contradictoria entre sí que se expone en ellas mismas tal coma ellas intentan resolverla. Los elementos

no están yuxtapuestos, sino que se rozan o se empujan; uno quiere a otro, o uno repele a otro. Esto es el nexo de las obras de ambición superior. La dinámica de las obras de arte es lo que habla en ellas; mediante la espiritualización obtienen los rasgos miméticos que primariamente su espíritu somete. El arte romántico tiene la esperanza de conservar el momento mimético al no mediarlo por la forma; dice mediante el todo lo que lo individual ya apenas puede decir. Sin embargo, no puede ignorar la obligación de objetivarse. Esa obligación degrada a inconexo a lo que se niega objetivamente a la síntesis. Si se disocia en detalles, se inclina (al contrario que sus cualidades superficiales) a lo abstractamente formal. En uno de los compositores más grandes, en Robert Schumann, esta cualidad se alía esencialmente con la tendencia a la decadencia. La pureza con que su obra manifiesta el antagonismo no reconciliado le confiere la fuerza de su expresión y su tango. Precisamente debido al ser-para-sí abstracto de la forma, la obra de arte romántica queda por detrás del ideal clasicista que ella rechaza por formalista. Ahí se buscaba mucho mas decididamente la mediación del todo y las partes, aunque con rasgos resignados tanto del todo, que se orienta por los tipos, como de lo individual, que está pensado para el todo. En todas partes, las formas decadentes del romanticismo se inclinan al academicismo. Desde este punto de vista, se impone una tipología sólida de las obras de arte. Un tipo se mueve desde arriba, desde el todo, hacia lo inferior; el otro tipo se mueve en la dirección contraria. Que ambos tipos se mantengan diferenciados hasta cierto punto da testimonio de la antinomia que los genera y que ningún tipo puede resolver, de la irreconciliabilidad de unidad y especificación. Beethoven se enfrentó a la antinomia cuando en vez de borrar esquemáticamente lo individual (según la praxis dominante en la época precedente), lo descalificó en sintonía con el espíritu burgués maduro de las ciencias de la naturaleza. De este modo no integre) simplemente a la música en el continuo de algo en devenir y protegió a la forma de la atenaza de la abstracción vacía. Al decaer, los momentos individuales se mezclan y determinan a la forma. En tanto que impulse al todo, lo individual es (y no es) en Beethoven alga que solo llega a ser lo que es en el todo y que en si mismo tiende a la indeterminación relativa de las meras relaciones fundamentales de la tonalidad, hasta llegar a lo amorfo. Si se escucha o se lee con atención su música (que está articulada al máxima), parece un continuo de la nada. El *tour de force* de cada una de sus obras grandes es que (de una manera literalmente hegeliana) la totalidad de la nada se determina coma totalidad del ser, pero en tanto que apariencia, no con la pretensión de verdad absoluta. Pero esta pretensión es al menos sugerida como contenido supremo par el rigor inmanente. Lo latentemente difuso, inasible, no menos que la fuerza cautivadora que lo reline coma alga, represen tan de manera polar el momento natural. El demonio, el sujeto compositor que Forja los bloques, se encuentra frente a lo no diferenciado

de las unidades ínfimas en que se disocia cada una de sus frases; al final, ya no es un material, sino el desnudo sistema de referencias de las relaciones tonales fundamentales. — Sin embargo, las obras de arte también son paradójicas en tanto que ni siquiera su dialéctica es literal, no tiene lugar como la historia, que es so modelo secreto. Al concepto de artefacto, esa dialéctica se le reproduce en obras existentes, en lo contrario del proceso que al mismo tiempo ellas son: paradigma del momento ilusorio del arte. De Beethoven habría que extrapolar ahí que todas las obras autenticas son *tours de force* por cuanto respecta a su praxis técnica: algunos artistas de la era burguesa tardía, como Ravel o Valéry, vieron en esto su propia tarea. Así se rehabilita el concepto vulgar de artista. El *tour de force* no es una forma previa del arte ni una aberración o degeneración, sino su secrete, que el oculta para desvelarlo al final. A esto aludía la provocadora frase de Thomas Mann sobre el arte corno una farsa superior. Los análisis tecnológico y estético son fértiles porque captan el *tour de force* de las obras. En el nivel formal supremo se repite el despreciado ejercicio circense: derrotar a la fuerza de gravedad; y la patente absurdidad del circo (¿para qué todo ese esfuerzo?) es el carácter enigmático estético. Todo esto se actualiza en las preguntas de la interpretación artística. Interpretar correctamente un drama o una obra musical significa formularlo correctamente como problema, de modo que se capten las exigencias incompatibles que la obra plantea a los intérpretes. La tarea de una reproducción que haga justicia a la obra es infinita por principio.

La unidad y lo plural

Mediante su contraste con la empiria, cada obra de arte pone programáticamente (por decirlo así) su unidad. Lo que ha pasado por el espíritu se determina como uno frente a la naturalidad mala de lo contingente y caótico. La unidad es más que meramente formal: gracias a ella, las obras de arte evitan la separación mortal. La unidad de las obras de arte es su cesura con el mito. Obtienen en sí mismas, de acuerdo con su determinación inmanente, esa unidad que está impresa en los objetos empíricos del conocimiento racional: la unidad asciende desde sus propios elementos, desde lo plural, no extirpan el mito, sino que lo apaciguan. Giros como el de que un pintor ha sabido dar unidad armónica a las figuras de una escena, o que en un preludio de Bach el calderón introducido en el momento oportuno y en el lugar oportuno queda muy bien (el propio Goethe recurría a veces a formulaciones de este tipo), tienen algo de anticuado y provinciano porque no están a la altura del concepto de unidad inmanente, si bien admiten el excedente de arbitrariedad en cada obra. Alaban la mácula de innumerables obras, si no una mácula constitutiva. La unidad material de las obras de arte es tanto más aparente cuanto más alto es el grado en que sus formas y momentos son *topoi* y no proceden inmediatamente de la complexión de la obra individual. La resistencia del arte moderno contra la apariencia inmanente, su insistencia en la unidad real de lo no real, tiene el aspecto de que no admite lo general en tanto que inmediatez irreflexiva. Pero que la unidad no brote en los impulsos individuales de las obras se debe no sólo a su organización. La apariencia también está causada por esos impulsos. Al mismo tiempo que miran anhelantes y necesitados a la unidad que ellos podrían realizar y reconciliar, quieren apartarse de ella. El prejuicio de la tradición idealista en favor de la unidad y de la síntesis ha pasado esto por alto. Uno de los motivos de la unidad es que los momentos individuales se te escapan debido a su tendencia de dirección. La multiplicidad dispersa no se ofrece neutralmente a la síntesis estética, como tampoco el material caótico de la teoría del conocimiento, que sin cualidades ni anticipa su formación ni cae por sus mallas. Si la unidad de las obras de arte es inevitablemente también la violencia que se hace a lo plural (es sintomático el retorno en la crítica estética de expresiones como dominio del material), lo plural ha de temer a la unidad igual que a las imágenes efímeras y seductoras de la naturaleza en los mitos antiguos. Al ser cortante, la unidad del logos está enredada en el nexo de su culpa. El relato homérico de Penélope, que por la noche deshace

lo que ha tejido durante el día, es una alegoría inconsciente del arte: lo que la astuta comete en sus artefactos, lo comete propiamente en sí misma. Desde el poema homérico, el episodio no es (aunque sea fácil malentenderlo así) un ingrediente o un rudimento, sino una categoría constitutiva del arte: el arte acoge mediante esa categoría la imposibilidad de la identidad de lo uno y lo plural como momento de su unidad. Las obras de arte tienen astucia, no menos que la razón. Si lo difuso de las obras de arte, sus impulsos individuales, quedara abandonado a su inmediatez, a sí mismo, desaparecería sin dejar huella. En las obras de arte queda impreso lo que de lo contrario se evaporaría. Mediante la unidad, los impulsos son degradados a algo dependiente; espontáneos ya sólo lo son metafóricamente. Esto obliga a criticar incluso a obras de arte muy grandes. La noción de grandeza suele acompañar al momento de unidad en tanto que tal, a veces a costa de su relación con lo no-idéntico; a cambio, el concepto de grandeza es problemático en el arte. El efecto autoritario de las obras de arte grandes, en especial de las de la arquitectura, las legitima y las acusa. La forma integral se enreda con el dominio aunque lo sublima; el instinto contra esto es específicamente francés. La grandeza es la culpa de las obras; sin esa culpa, no llegan muy lejos. Tal vez se deba a esto la supremacía de los fragmentos significativos y del carácter fragmentario de ciertas obras acabadas sobre las obras redondas. Algunos tipos de forma a los que no se suele considerar los mejores han registrado algo así desde antiguo. El *quadlibet* y el popurrí en la música, en la literatura la relajación épica (aparentemente cómoda) del ideal de unidad dinámica, dan testimonio de esa necesidad. La renuncia a la unidad es aquí el principio formal por más bajo que sea el nivel, es una unidad *sui generis*. Pero esa unidad no es vinculante, y un momento de esa carencia de vinculación es probablemente vinculante para las obras de arte. En cuanto esa unidad se estabiliza, está perdida.

La categoría de intensidad

Hasta qué punto lo uno y lo múltiple están mezclados en las obras de arte se puede entender a partir de la pregunta por su intensidad. La intensidad es la mímesis efectuada mediante la unidad, cedida por lo plural a la totalidad aunque esta no este presente de un modo inmediato coma para que pudiera ser percibida como magnitud intensiva; la totalidad restituye al detalle (por decirlo así) la fuerza retenida en ella. Que en algunos de sus momentos la obra de arte se intensifique, se descargue, opera en buena medida como su propio fin; las grandes unidades de composición y construcción parecen existir salo por mor de esa intensidad. De acuerdo con esto y en contra de la concepción estética habitual, el todo solo existiría debido a las partes, a su Katoóç, al instante, no al revés; lo que se opone a la mimesis quiere finalmente servirle. Quien reacciona de manera preartística, quien ama pasajes de una música sin prestar atención a la forma, tal vez sin percatarse de ella, percibe alga que se expulsa con razón de la educación estética y que empero es esencial para ella. Quien no tiene sensibilidad para los pasajes bellos (también en la pintura, coma el Bergotte de Proust, que segundos antes de morir queda fascinado por un trocito de pared en un cuadro de Vermeer) es tan ajeno a las obras de arte como la persona incapaz de experimentar la unidad. Sin embargo, esos detalles reciben su luminosidad sólo gracias al todo. Algunos compases de Beethoven suenan coma la frase de *Las afinidades electivas* «La esperanza cayó del cielo como una estrella»; así, en el movimiento lento de la *Sonata en re menor*, *op. 31, nº 2*. No hay más que tocar el pasaje en el contexto del movimiento y luego solo, para escuchar hasta qué punto debe a la estructura lo que en el es inconmensurable, lo que eclipsa a la estructura. Ese pasaje se vuelve colosal porque su expresión se eleva por encima de lo precedente mediante la concentración de una melodía cantable, en si humanizada. se individualiza en relación con la totalidad, a través de ella; es su producto tanto coma su suspensión. Tampoco la totalidad, la estructuración completa de las obras de arte, es una categoría conclusiva. Imprescindible frente a la percepción regresiva y atomística, se relativiza porque su fuerza solo se acredita en lo individual a lo que ilumina.

«Por qué se llama con razón *bella* a una obra»

El concepto de obra de arte implica el concepto de éxito. No hay obras de arte malogradas; los valores de aproximación son ajenos al arte; lo mediano ya es lo malo. Es incompatible con el media de la especificación. Las obras de arte medianas, el suelo sano de los maestros pequeños que los historiadores del espíritu igualmente pequeños aprecian, suponen un ideal similar a la obra de arte normal» que Lukács no tuvo reparos en defender. Pero en tan lo que negación de la generalidad mala de la norma, el arte no consiente obras normales ni obras medianas que correspondan a la norma o encuentren su lugar según su distancia respecto de la norma. No se puede hacer una escala de las obras de arte; la igualdad de cada obra consigo misma impide la dimensión de un más a menos. La coherencia es un momento esencial para el éxito, pero no el único. Que la obra de arte de con algo; la riqueza de lo individual en la unidad; el gesto de generosidad hasta en las obras más esquivas: todo esto son modelos de exigencias que están presentes en el arte sin que se puedan trasladar a las coordenadas de la coherencia; su plenitud no se puede conseguir en el medio de la generalidad teórica. Sin embargo, bastan para hacer sospechoso con el concepto de coherencia también al de éxito, al que desfigura la asociación con el alumna modelo. Sin embargo, no se puede prescindir de este concepto si el arte no ha de ser presa del relativismo vulgar, y está presente en la autocrítica inherente a cada obra de arte que hace de ella una obra de arte. Es inmanente a la coherencia no ser la última palabra; esto distingue a su concepto enfático del concepto académico. Lo que es completamente coherente y sólo coherente no es coherente. Lo que no es más que coherente y carece de algo a formar deja de ser algo en si mismo y degenera en el para-otro: esto es la tersura académica. Las obras de arte académicas no sirven para nada porque los momentos que su logicidad tendría que sintetizar no proporcionan contraimpulsos, ni siquiera están presentes. El trabajo de su unidad es superfluo, tautológico y (al presentarse coma unidad de algo) incoherente. Obras de este tipo son secas; en general, la sequedad es el estado de La mimesis muerta; un mimético por excelencia como Schubert sería, de acuerdo con la teoría de los temperamentos, sanguíneo, húmedo. Lo miméticamente difuso puede ser arte porque el arte simpatiza con lo difuso; no la unidad que estrangula a lo difuso en honor del arte en vez de acogerlo. Una obra de arte está conseguida decididamente si su forma dimana de so contenido de verdad. No tiene par que borrar las huellas de su historia, de lo artificial; lo fantasmagórico es su adversario

al presentarse mediante su aparición como conseguido en vez de esforzarse par salir bien; solo esto es la moral de las obras de arte. Para seguirla, se aproximan a eso natural que se exige del arte no sin alga de razón; se alejan de esto en cuanto toman el mando sobre la imagen de lo natural. La idea de éxito es intolerante con la organización. Postula objetivamente la verdad estética. Ciertamente, no hay verdad estética sin la logicidad de la obra. Pero para captarla hace falta la consciencia de todo el proceso, que se agrava en el problema de cada obra. Mediante este proceso, la cualidad objetiva está mediada. Las obras de arte tienen defectos y pueden ser aniquiladas por ellos, pero todo error individual puede legitimarse en algo correcto que, siendo verdaderamente la consciencia del proceso, anula el juicio. No hace falta ser un pedante para hacer objeciones por experiencia compositiva al primer movimiento del *Cuarteto en fa sostenido menor* de Schönberg. La continuación inmediata del primer tema principal en la viola anticipa el motivo del segundo tema y vulnera de este modo la economía, que exige del dualismo temático un contraste contundente. Pero si se toma en consideración el movimiento entero, como si fuera un instante, la semejanza adquiere sentido en tanto que anticipación alusiva. O: desde el punto de vista de la lógica de la instrumentación, habría que objetar al último movimiento de la Novena sinfonía de Mahler que al reaparecer la estrofa principal expone dos veces seguidas su melodía en ci mismo color característico, en el solo de trompa, en vez de someterla al principio de la variación tímbrica. Pero la primera vez este sonido es tan eficaz, tan ejemplar, que la música no se puede librar de él, cede a él: así se vuelve correcto. La respuesta a la pregunta estética concreta de por qué se llama con razón bella a una obra consiste en la elaboración casuística de esa lógica que reflexiona sobre sí misma. Lo inacabable empíricamente de esas reflexiones no cambia nada en la objetividad de lo que se encuentra ante sus ojos. La objeción del sentido común de que la severidad monadológica de la crítica inmanente y la pretensión categórica del juicio estético son incompatibles porque toda norma sobrepasa la inmanencia de la estructura, mientras que sin norma la estructura sería contingente, perpetúa esa división abstracta de lo general y lo particular que se va a pique en las obras de arte. Aquello en lo que se capta lo correcto o lo falso de una obra de acuerdo con su propia medida son los momentos en que la generalidad se impone de manera concreta en la mónada. En lo estructurado en sí mismo o en lo incompatible entre sí hay algo general, sin que haya que arrancarlo a la figura específica e hipostasiarlo.

«Profundidad»

Lo ideológico, afirmativo, en el concepto de obra de arte conseguida tiene su correctivo en que no hay obras perfectas. Si las hubiera, la reconciliación sería posible en medio de lo no reconciliado a cuyo estado el arte pertenece. En ellas, el arte superaría su propio concepto; el giro a lo quebradizo y fragmentario es en verdad el intento ele salvar el arte mediante el desmontaje de la pretensión de que las obras de arte son lo que no pueden ser y empero tienen que querer ser; el fragmento tiene ambos momentos. El rango de una obra de arte lo define esencialmente si aborda lo incompatible o lo rehuye. Incluso en los momentos a los que se considera formales retorna como consecuencia de su relación con lo incompatible el contenido que su ley ha roto. Esa dialéctica en la forma constituye su profundidad; sin ella, la forma sería un juego vacío, como dicen los banales. La profundidad no equivale aquí al abismo de la interioridad subjetiva que se abre en las obras de arte; más bien, es una categoría objetiva de las obras; la elegante cháchara sobre la superficialidad por profundidad es tan subalterna como los panegíricos dedicados a ésta. En las obras superficiales, la síntesis no llega a los momentos heterogéneos a los que se refiere; ambas cosas transcurren en paralelo e inconexas. Son profundas las obras de arte que ni ocultan lo divergente o contradictorio ni lo dejan sin resolver. Al obligarle a aparecer y extraerlo de la irresolución, las obras de arte profundas encarnan la posibilidad de una solución. La configuración de los antagonismos no los elimina, no los reconcilia. Al aparecer y determinar todo el trabajo en ellos, los antagonismos se convierten en algo esencial; al ser tematizados en la imagen estética, su sustancialidad sale a la luz de una manera tanto más plástica. Algunas fases históricas proporcionaron más posibilidades de reconciliación que la de hoy, que la niega radicalmente. Pero en tanto que integración sin violencia de lo divergente, la obra de arre trasciende al mismo tiempo los antagonismos de la existencia sin el engaño de que ya no existen. La contradicción más íntima de las obras de arte, la más amenazante y terrible, es que la reconciliación no las puede reconciliar, mientras que su irreconciliabilidad constitutiva impide que se reconcilien. Con el conocimiento coinciden en su función sintética, en la conexión de lo inconexo.

El concepto de articulación (II)

No se puede eliminar del rango o de la cualidad de una obra de arte la medida de su articulación. En general, las obras de arte parecen ser tanto mejores cuanto más articuladas están: donde no queda nada muerto, nada sin forma, ningún campo que no haya pasado por la configuración. Cuanto más profundamente es capturada por ésta, tanto más conseguida está la obra. La articulación es la salvación de lo plural en lo uno. En tanto que indicación para la praxis artística, el deseo de articulación significa que hay que llevar si extremo cada idea formal especifica. También la idea de lo vago, que por su contenido es contraria a la claridad, necesita para realizarse en la obra de arte Ia claridad extrema de su formación, por ejemplo en Debussy. No hay que confundirla con la gesticulación exaltada, aunque la animadversión hacia ella brota más del miedo que de la consciencia critica. Lo que sigue desacreditado como *style flamboyant* puede ser muy adecuado de acuerdo con la medida de la cosa que hay que exponer. Incluso donde se busca lo moderado, lo inexpresivo, lo refrenado, lo mediano, hay que realizarlo con la mayor energía; el punto medio indeciso y mediocre es tan malo como la arlequinada y la agitación que se exagera mediante la elección de medios inapropiados. Cuanto más articulada está la obra, tanto más habla su concepción desde ella; la mimesis recibe apoyo desde polo contrario. Aunque hasta la Edad Moderna no se reparó en la categoría de articulación, correlativamente al principio de individuación, tiene una fuerza objetiva retroactiva sobre las obras más antiguas: su rango no se puede aislar del transcurso histórico posterior. Muchas cosas antiguas tienen que desaparecer porque el patrón las dispense de la articulación. *Prima facie* se podría poner el principio de articulación, en tanto que principio de procedimiento, en analogía con la razón subjetiva progresante y verbo desde el punto de vista formal que el tratamiento dialéctico del arte relega a memento. Ese concepto de articulación sera demasiado sencillo. Pues la articulación no consiste sólo en la distinción en tanto que medio de la unidad, sino en la realización de eso diferenciado que, en palabras de Hölderlin, es bueno[77]. La unidad estética recibe su dignidad mediante lo múltiple. Hace justicia a lo heterogéneo. Lo generoso de las obras de arte, antítesis de su esencia inmanente-disciplinaria, está adherido a su riqueza, aunque esta se esconda ascéticamente; la abundancia las protege de la deshonra de repetirse. La abundancia promete lo que la realidad niega, pero come uno de los mementos bajo la ley formal, no come

77 Cfr. Friedrich Hölderlin, op. cit., vol. 2, p. 328.

algo con que la obra nos agasaja. Hasta que punto la unidad estética es función de lo múltiple se muestra en que las obras que por hostilidad abstracta a la unidad intentan disolverse en la multiplicidad pierden aquello mediante lo cual lo diferenciado se convierte en lo diferenciado. Las obras del cambio absoluto, de la pluralidad sin relación con la unidad, se vuelven así indiferentes, monótonas, uniformes.

Diferenciación del concepto de progreso

El contenido de verdad de las obras de arte, del que su tango depende a] fin y al cabo, es completamente histórico. Su relación con la historia no es simplemente relativa, de modo que el (y por tanto el rango de las obras de arte) variara simplemente con el tiempo. Ciertamente, esa variación tiene Lugar: y Las obras de arte de calidad pueden marchitarse mediante la historia. Pero esto no hace que el contenido de verdad y la calidad caigan en manes del historicismo. La historia es inmanente a las obras, no es on destino exterior ni una valoración cambiante. El contenido de verdad se vuelve histórico cuando una consciencia correcta se objetiva en la obra. Esta consciencia no es un vago ser-hora-de, no es un καιρός; esto dada razón al curso del mundo, que no es el despliegue de la verdad. Más bien, la consciencia correcta es, desde que surgió el potencial de libertad, la consciencia ms avanzada de las contradicciones en el horizonte de so reconciliación posible. El criterio de la consciencia más avanzada es el estado de las fuerzas productivas en la obra, al que en la era de su reflexión constitutiva también pertenece la posición que ella ocupa en la sociedad. En tanto que materialización de la consciencia más avanzada, que incluye la crítica productiva del estado estético y extraestético dado en cada caso, el contenido de verdad de las obras de arte es historiografía inconsciente, aliado con lo que hasta hoy siempre ha sido derrotado. Por supuesto, qué sea be avanzado no siempre está tan claro como la inervación de la moda quisiera dictarlo; también ella precisa de la reflexión. Para decidir sobre lo avanzado hace falta todo el estado de la teoría; no basta con momentos aislados. Gracias a su dimensión artesanal, todo arte tiene algo de un hacer ciego. Ese fragmento de espíritu de la época es sospechoso permanentemente de reaccionario. También en el arte, lo operacional pierde su punta critica; aquí encuentra su limite la autoconfianza de las fuerzas técnicas de producción en su identidad con la consciencia más avanzada. Ninguna obra moderna de rango, aunque sea subjetiva y estilísticamente retrospectiva, puede sustraerse a esto. Da igual cuánta restauración teológica pretendan las obras de Anton Bruckner: son más que esta intención presunta. Las obras de Bruckner participan en el contenido de verdad porque se han apropiado los hallazgos armónicos e instrumentales de su periodo; lo que ellas creen eterno se vuelve sustancial meramente como moderno y en su contradicción con la modernidad. La frase de Rimbaud «*II faut être absolument moderne*», que a su vez es moderna, es normativa. Pero come el arte tiene su núcleo temporal no en la actualidad

material, sino en su elaboración inmanente, esa norma se dirige (pese a su reflexividad) a algo en cierto sentido inconsciente, a la inervación, al asco ante lo debilitado. La sensibilidad para esto está muy cerca de lo que es un anatema para el conservadurismo cultural: la moda. La moda tiene su verdad como consciencia inconsciente del núcleo temporal del arte, y tiene derecho normativo en la medida en que no está manipulada por la administración y por la industria cultural y no es arrancada del espíritu objetivo. Desde Baudelaire, grandes artistas han estado conchabados con la moda; si la denunciaban, fueron desmentidos por los impulsos de su propio trabajo. Mientras que el arte se opone a la moda donde ella intenta nivelarlo heterónomamente, están unidos en el instinto para la fecha, en la aversión al provincianismo, a eso subalterno que la dignidad del concepto de nivel artístico exige mantener lejos de sí. Hasta artistas como Richard Strauss y tal vez Monet perdieron calidad cuando, satisfechos en apariencia consigo mismos y con lo que habían conquistado, perdieron la fuerza para la inervación histórica y para la apropiación del material avanzado.

Despliegue de las fuerzas productivas

Sin embargo, la agitación subjetiva que registra lo oportuno es la aparición de algo objetivo que sucede detrás, del despliegue de las fuerzas productivas que el arte tiene en común con la sociedad, a la que al mismo tiempo se opone mediante su propio despliegue. Éste tiene en el arte un sentido múltiple. El despliegue es uno de los medios que cristalizan en su autarquía; además, la absorción de técnicas que surgen fuera del arte, en la sociedad, y que a veces le aportan al arte, en tanto que ajenas y antagonistas, no sólo progresos; al fin y al cabo, en el arte se despliegan las fuerzas productivas humanas, la diferenciación subjetiva, aunque ese progreso está acompañado por la sombra de la involución en otras dimensiones. La consciencia avanzada se asegura del estado del material en que la historia se sedimenta hasta el instante al que la obra responde; ahí también es una crítica transformadora del procedimiento; llega a lo abierto, más allá del *statu quo*. Irreducible en esa consciencia es el momento de la espontaneidad; en ella se especifica el espíritu del tiempo; su mera reproducción es rebasada. Lo que no repite meramente los procedimientos presentes está a su vez producido históricamente, en conformidad con la frase de Marx de que cada época soluciona las tareas que se le plantean[78]; en cada época parecen crecer las fuerzas productivas y los talentos estéticos que responden desde la naturaleza segunda al estado de la técnica y lo fomentan en una especie de mímesis secundaria; hasta tal punto están mediadas temporalmente las categorías a las que se considera extratemporales, disposiciones naturales: la mirada cinematográfica como algo innato. La espontaneidad estética la proporciona la relación con lo real extraestético: resistencia determinada contra esto, mediante la adaptación. Así como la espontaneidad, que la estética tradicional quería eximir del tiempo en tanto que lo creativo, es temporal en sí misma, participa también en el tiempo que se individualiza; esto le da la posibilidad de lo objetivo en las obras. Hay que conceder al concepto de lo artístico la irrupción de lo temporal en las obras, aunque éstas no se pueden llevar así a un denominador subjetivo, como el que hay en la noción de voluntad. Igual que en Parsifal, en las obras de arte (incluidas las llamadas artes del tiempo) el tiempo se convierte en espacio.

---

78 Cfr. Karl Marx y Friedrich Engels, «Prólogo» a *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, en *Werke*, vol. 13, Berlín, ^{2}1964, p. 9.

Transformación de las obras

El sujeto espontáneo es algo general en virtud de lo que almacena no menos que mediante su propio carácter racional, que se transfiere a la logicidad de las obras de arte; en tanto que produce aquí y ahora, es particular en el tiempo. Esto estaba registrado en la vieja teoría del genio, pero se atribuía injustamente a un carisma. Esta coincidencia entra en las obras de arte. Con ella, el sujeto se convierte en algo estéticamente objetivo. Objetivamente, no sólo por cuanto respecta a la recepción, cambian por eso las obras: la fuerza arada en ellas pervive. Aquí no hay que pasar por alto esquemáticamente a la recepción; Benjamin habló una vez de las huellas que los incontables ojos de los contempladores han dejado en algunos cuadros[79], y la frase de Goethe de que es difícil enjuiciar lo que en otros tiempos causó una gran impresión designa algo más que el respeto a la opinión establecida. El cambio de las obras no es impedido por su fijación en la piedra o en el lienzo, en los textos literarios o musicales; aunque en esa fijación participa la voluntad mítica de sacar del tiempo a las obras. Lo fijado es signo, función, no es en sí; el proceso entre lo Lijado y el espíritu es la historia de las obras. Si cada obra es equilibrio, cada una puede ponerse de nuevo en movimiento. Los momentos del empate son irreconciliables entre sí. El despliegue de las obras es la pervivencia de su dinámica inmanente. Lo que las obras dicen mediante la configuración de sus elementos significa en épocas diferentes algo objetivamente diferente, y esto afecta finalmente a su contenido de verdad. Las obras pueden volverse ininterpretables, enmudecer; mochas veces se vuelven malas; el cambio interior de las obras bien podría ser por lo general un declive, la caída en la ideología. Hay cada vez menos cosas buenas del pasado. Las provisiones de la cultura se reducen: la neutralización como provisión es el aspecto exterior de la decadencia interior de las obras. Su cambio histórico se extiende también al nivel formal. Aunque hoy ya no es pensable un arte enfático que no eleve la pretensión al máximo, esto no es una garantía de supervivencia. A la inversa, en obras que no tienen ambiciones grandes se vuelven visibles a veces cualidades que en su lugar y en su tiempo difícilmente tenían. Claudius o Hebel son más resistentes que autores pretenciosos como Hebbel o el Flaubert de *Salambô*; la forma de la parodia, que no se desarrolla mal en el nivel formal inferior frente al superior, codifica la relación. Los niveles hay que mantenerlos y relativizarlos.

79 Cfr. Walter Benjamin, *Schriften*, cit., vol. 1, p. 462. - Benjamin cita en ese lugar *Le temps retrouvé* de Proust. [N. del Ed.]

Interpretación, comentario, crítica

Si las obras de arte acabadas llegan a ser lo que son porque su ser es un devenir, a su vez están remitidas a formas en las que ese proceso cristaliza: interpretación, comentario, critica. Estas formas no son aportadas simplemente a las obras por quienes se ocupan de ellas, sino que son en si mismas el escenario del movimiento histórico de las obras y, por tanto, son formas de pleno derecho. Sirven al contenido de verdad de las obras en tanto que va más allá de ellas y lo separan (la tarea de la crítica) de los momentos de su falsedad. Para que en ellas suceda el despliegue de las obras, esas formas tienen que agudizarse hasta la filosofía. Desde dentro, en el movimiento de la figura inmanente de las obras de arte y de la dinámica de su relación con el concepto de arte, al final se manifiesta hasta qué punto el arte, pese y debido a su esencia monadológica, es un momento en el movimiento del espíritu y del movimiento social real. La relación con el arte del pasado y Los limites de su aperceptibilidad tienen su lugar en el estado presente de la consciencia en tanto que superación positiva o negativa; todo lo demás no es más que educación. Toda consciencia que haga el inventario del pasado artístico es falsa. Solo a una humanidad liberada, reconciliada, tal vez se le de alguna vez el arte del pasado sin infamia, sin rencor alevoso contra el arte contemporáneo, como reparación pars los muertos. Lo contrario de una relación genuina con lo histórico de las obras, con su propio contenido, es subsumirlas a toda prisa bajo la historia, asignarlas a lugares históricos. En el valle de Zermatt, el monte Cervino (la imagen infantil de la montaña absoluta) se presenta como si fuera la única montaña en todo el mundo; en el Gorner Grat, como un eslabón de la enorme cadena. Pero sólo desde Zermatt se puede llegar al Gorner Grat. Lo mismo sucede con la perspectiva de las obras.

El contenido de verdad es histórico

No se debe representar la interdependencia de rango e historia según el obstinado cliché de la ciencia vulgar del espíritu de que la historia es Is instancia que decide sobre el rango. Así solo se racionaliza en términos de filosofía de la historia la propia incapacidad, como si aquí y ahora no se pudiera juzgar con razones. Esa humildad no aventaja en nada al juez artístico arrogante. La neutralidad prudente y fingida está lista para ocultarse bajo las opiniones dominantes. Su conformismo también se extiende al futuro. Confía en el curso del espíritu del mundo, en esa posteridad que no perderá lo autentico, mientras que el espíritu del mundo confirma y transmite lo falso viejo bajo el hechizo incesante. Los grandes redescubrimientos, como El Greco, Büchner, Lautreamont, tienen su fuerza precisamente en que el curso de la historia en tanto que tal no apoya a lo bueno. También en consideración alas obras de arte significativas hay que cepillarlo a contrapelo, en palabras de Benjamin[80], y nadie puede decir que cosas significativas se han destruido en la historia del arte, o cuales se han olvidado tan profundamente que no se pueden reencontrar, o cuales han sido difamadas hasta el punto de que ni siquiera pueden volver a ser convocadas: rara vez, la violencia de la realidad histórica tolera revisiones espirituales. Sin embargo, la concepción del juicio de la historia no es simplemente nula. Desde siglos abundan ejemplos de la incomprensión de los contemporáneos; la exigencia de lo nuevo y original desde el final del tradicionalismo feudal colisiona necesariamente con las ideas vigentes en cada momento; tendencialmente, la recepción simultánea se vuelve cada vez más difícil. Llama la atención que pocas obras de arte de rango supremo salieron a la luz incluso en la época del historicismo, que rebuscó todo lo alcanzable. Con repugnancia habría que admitir además que las obras más famosas de los maestros más famosos, fetiches en la sociedad de las mercancías, suelen ser superiores (aunque no siempre) a las obras abandonadas por cuanto respecta a la calidad. En el juicio de la historia, el dominio (en tanto que concepción dominante) se mezcla con el despliegue de la verdad de las obras. Como antítesis a la sociedad, esa verdad existente no se agota en las leyes de movimiento de la sociedad, sino que tiene su propia ley, contraria a ellas; y en la historia real crece no sólo la represión, sino también el potencial de libertad, que es solidario con el contenido de verdad del arte. Los méritos de una obra, su nivel formal, su estructuración interior, no suelen volverse reconocibles hasta que el material haya envejecido o

80 Cf. *ibid.*, p. 498.

ci sensorio se haya embotado frente a los rasgos más llamativos de la fachada. Probablemente, Beethoven sólo pudo ser escuchado como compositor una vez que el gesto de lo titánico (su efecto primario) fue superado por los efectos más contundentes de los jóvenes, como Berlioz. La superioridad de los grandes impresionistas sobre Gauguin queda clara una vez que las innovaciones de Gauguin se desvanecen a la vista de las innovaciones posteriores. Pero para que la calidad se despliegue históricamente, no hace falta sólo ella, en sí misma, sino también lo que le sigue y da relieve a lo antiguo; tal vez haya incluso una relación entre la calidad y un proceso de extinción. Algunas obras de arte tienen la fuerza para derribar la barrera social que han alcanzado. Aunque los escritos de Kafka dificultaron la aprobación de los lectores de novelas debido a la flagrante imposibilidad empírica dejo narrado, se volvieron comprensibles a todo el mundo en virtud de ese hecho. La tesis de la incomprensibilidad del arte moderno proclamada al unísono por los occidentales y por Stalin es correcta descriptivamente; es falsa porque trata la recepción como una magnitud fija y escamotea las intromisiones en la consciencia de las que son capaces las obras incompatibles. En el mundo administrado, la figura adecuada en que se acoge a las obras de arte (la figura de la comunicación de lo incomunicable) es la brecha de la consciencia cosificada. Las obras en que la figura estética se trasciende bajo la presión del contenido de verdad ocupan el lugar al que en tiempos se refería el concepto de lo sublime. En ellas, el espíritu y el material se alejan el uno del otro al esforzarse por unirse. Su espíritu se experimenta como no representable sensorialmente; su material, aquello a lo que están atadas fuera de su confín, como irreconciliable con su unidad de la obra. El concepto de obra de arte ya no es apropiado a Kafka, igual que el de lo religioso nunca lo fue. El material (en especial el lenguaje, de acuerdo con la formulación de Benjamin) se queda calvo, visible al desnudo; el espíritu recibe de él la calidad de una abstracción segunda. La teoría de Kant sobre el sentimiento de lo sublime describe un arte que tiembla al suspenderse en beneficio del contenido de verdad sin apariencia, pero sin borrar su carácter de apariencia en tanto que arte. El concepto de naturaleza de la Ilustración contribuyó en tiempos a la invasión de lo sublime en el arte. Con la crítica del mundo absolutista de formas, que hace de la naturaleza un tabú por impetuosa, tosca, plebeya, se introdujo en la praxis artística durante el movimiento global europeo de finales del siglo XVIII lo que Kant había reservado en tanto que sublime a la naturaleza, que a continuación entró cada vez más en conflicto con el gusto. El desencadenamiento de lo elemental era lo mismo que la emancipación del sujeto y, por tanto, que la autoconsciencia del espíritu. Esta espiritualiza como naturaleza al arte. El espíritu del arte es autognosis de su propia naturalidad. Cuanto más acoge el arte algo no-idéntico, contrapuesto inmediatamente al espíritu, tanto más tiene que espiritualizarse. A la inversa, la

espiritualización aporta al arte lo que, no siendo agradable sensorialmente, era un tabú para él; lo sensorialmente no agradable tiene afinidad con el espíritu. La emancipación del sujeto en el arte es la emancipación respecto de la propia autonomía del arte; si el arte está liberado de la consideración a los receptores, su fachada sensorial se le vuelve más indiferente. Ésta se transforma en una función del Contenido. El contenido se refuerza en lo todavía no aprobado y preformado socialmente. El arte no se espiritualiza mediante las ideas que proclama, sino mediante lo elemental. Lo elemental es eso carente de intención que es capaz de acoger al espíritu; la dialéctica de ambos es el contenido de verdad. La espiritualidad estética siempre se ha llevado mejor con lo *fauve*, con lo salvaje, que con lo ocupado culturalmente. La obra de arte espiritualizada se vuelve en sí misma lo que se le suele atribuir como efecto sobre otro espíritu, como catarsis: la sublimación de la naturaleza. Lo sublime, que Kant reservaba a la naturaleza, se convirtió después de él en el constituyente histórico del arte. Lo sublime traza la línea de demarcación con lo que más tarde se llamó artes aplicadas. La noción kantiana de arte era en secreto la noción de algo sirviente. El arte se vuelve humano en el instante en que renuncia a servir. Su humanidad es incompatible con toda ideología del servicio al ser humano. Le es fiel al ser humano sólo mediante la inhumanidad contra esa ideología.

Lo sublime y el juego

Al ser trasplantada al arte, la definición kantiana de lo sublime es impulsada más allá de si misma. De acuerdo con ella, el espíritu experimenta en su impotencia empírica frente a la naturaleza su aspecto inteligible como apartado de la naturaleza. Pero como hay que poder sentir lo sublime a la vista de la naturaleza, también la naturaleza es sublime en conformidad con la teoría de la constitución subjetiva; la autognosis a la vista de su aspecto sublime anticipa algo de la reconciliación con ella. La naturaleza, ya no oprimida por el espíritu, se libera de la ominosa conexión de la naturalidad con la soberanía subjetiva. Esa emancipación seria el retorno de la naturaleza, y ella (lo contrario de la mera existencia) es lo sublime. En los rasgos del dominio que están inscritos en su poder y grandeza, lo sublime habla contra el dominio. A esto se aproxima la frase de Schiller de que el ser humano solo es por completo un ser humano cuando juega; al completar su soberanía, el ser humano deja bajo sí al hechizo de la finalidad de ésta. Cuanto más se opone la realidad empírica a esto, tanto más se retira el arte al momento de lo sublime; comprendida tiernamente, tras la caída de la belleza formal la idea de lo sublime era la única de las ideas estéticas tradicionales que quedaba en la modernidad. Incluso la *hybris* de la religión artística, de la autorevelación del arte a lo absoluto, tiene su momento de verdad en la alergia a lo no sublime en el arte, a ese juego que se conforma con la soberanía del espíritu. Lo que Kierkegaard llama, de manera subjetivista, seriedad estética, la herencia de lo sublime, es la transformación de las obras en algo verdadero gracias a su contenido. La ascendencia de lo sublime es lo mismo que la obligación del arte de no pasar par alto las contradicciones básicas, sino hacerles luchar hasta el fin; para ellas, el resultado del conflicto no es la reconciliación, sino que el conflicto encuentre un lenguaje. De cite modo, lo sublime se vuelve latente. El arte que exige un contenido de verdad que incluya lo irresuelto de las contradicciones no es dueño de esa positividad de la negación que animaba al concepto tradicional de lo sublime como algo infinito presente. A esto corresponde la decadencia de las categorías del juego. Todavía en el siglo XIX, una célebre teoría clasicista define la música, contra Wagner, como el juego de formas movidas por el sonido; se ha resaltado la semejanza de los transcursos musicales con los transcursos ópticos del caleidoscopio, un agudo invento de la Restauración. No hay que negar esta semejanza por fe en la cultura: los campus de desmoronamiento en anisica sinfónica como la de Mahler tienen su analogía fiel

en las situaciones del caleidoscopio cuando una serie de imágenes que varían ligeramente desaparece y se vuelve visible una constelación cualitativamente diferente. Pero en la música su aspecto indeterminado conceptualmente, su cambia, su articulación está muy determinada por sus propios medios, y en la totalidad de determinaciones que se da a si misma la música adquiere el contenido que el concepto de juego formal ignora. Lo que se presenta como sublime suena hueco; lo que juega sin cesar retrocede a la tontería de la que procede. Por supuesto, con la dinamización del arte, con su determinación inmanente como un hacer, crece en secreto también su carácter de juego; la obra orquestal más significativa de Debussy se titulaba, medio siglo antes de Beckett, *feux*. La crítica de la profundidad y de la seriedad, que en (tempos se dirigía contra la arrogancia de la interioridad provinciana, ya no es menos ideológica que ésta, justificación de la colaboración inconsciente, de la actividad por si misma. Por supuesto, al final lo sublime se convierte en su contrario. Frente a las obras de arte concretas ya no se puede hablar de lo sublime sin La cháchara de la religión artística, y esto se debe a la dinámica de la categoría misma. La historia ha dada alcance a la frase de que de lo sublime a lo ridículo solo hay un paso, la ha cumplido en todos sus horrores, tal coma la dijo Napoleón cuando cambia su suerte. La frase se refería ahí al estilo grandioso, a la declamación patética que resultaba cómica debido a la desproporción entre su pretensión y su posible cumplimiento, por lo general mediante la infiltración de algo pedestre. Pero lo que tiende a descarrilar sucede en el concepto mismo de lo sublime. Sublime debería ser la grandeza del ser humano en tan lo que algo espiritual y sojuzgador de la naturaleza. Pero si la experiencia de lo sublime se revela como la autoconsciencia del ser humano de su naturalidad, cambia la composición de la categoría de lo sublime. Incluso en su versión kantiana, esta categoría estaba teñida por la nihilidad del ser humano; en ella, en la caducidad del individuo empírico, debería presentarse la eternidad de su destinación general, del espíritu. Pero si se lleva al espíritu mismo a su medida natural, ya no esta garantizada en él la aniquilación del individuo. Mediante el triunfo de lo inteligible en el individuo que hace frente espiritualmente a la muerte, el individuo se hincha coma si él, el portador del espíritu, fuera pese a todo absoluto. Esto la vuelve cómico. El arte avanzado escribe la comedia de lo trágico; lo sublime y el juego convergen. Lo sublime marca la ocupación inmediata de la obra de arte por la teología; reivindica el sentido de la existencia, por última vez, en virtud de su ocaso. Contra el veredicto a este respecto, el arte no puede nada por sí mismo. Algo en la construcción kantiana de lo sublime se opone a la objeción de que Kant lo reserva a lo bello natural porque todavía no conocía el gran arte subjetivo. Inconscientemente, su teoría expresa que lo sublime no es compatible con el carácter de apariencia del arte; tal vez de una manera similar a como Haydn reaccionó ante Beethoven, al que llamaba el gran

mogol. Cuando el arte burgués extendió la mano hacia lo sublime y llegó de este modo a sí mismo, ya llevaba inscrito el movimiento de lo sublime hacia su negación. Por su parte, la teología es esquiva a su integración estética. En tanto que apariencia, lo sublime también tiene su contrasentido y contribuye a la neutralización de la verdad; La sonata a Kreutzer de Tolstoi acusó de esto al arte. Por lo demás, un testimonio contra la estética subjetiva del sentimiento es que los sentimientos en que se basa son apariencia. Ellos no son apariencia, ellos son reales; la apariencia está adherida a las obras estéticas. El ascetismo de Kant frente a lo sublime estético anticipa objetivamente la crítica del clasicismo heroico y del arte enfático que se deriva de ahí. Pero al situar lo sublime en lo ayasalladoramente grande, al establecer la antítesis de poder e impotencia, Kant afirmó la complicidad indudable de lo sublime con el dominio. El arte tiene que avergonzarse de ella e invertir lo persistente que la idea de lo sublime quería. A Kant no se le escapó que sublime no era lo cuantitativamente grande en tanto que tal: con buenas razones definió el concepto de lo sublime mediante la resistencia del espíritu al predominio. El sentimiento de lo sublime no se refiere inmediatamente a lo que aparece; las altas montañas hablan como imágenes de un espacio liberado de las cadenas, de las angosturas, y de la posible participación en eso, no al sofocar. La herencia de lo sublime es la negatividad completa, desnuda y sin apariencia tal como prometía la apariencia de lo sublime. Esto es al mismo tiempo la herencia de lo cómico, que antiguamente se alimentaba del sentimiento de lo pequeño, de lo pomposo e insignificativo y solía hablar en favor del dominio establecido. Lo que no es nada es cómico mediante la pretensión de relevancia que proclama al existir y mediante la cual se alía con el oponente; pero bien mirado, también el oponente (el poder y la grandeza) no es nada. Lo trágico y lo cómico desaparecen en el arte moderno y se mantienen en él de esta manera.

General y particular

El nominalismo y la decadencia de los géneros

Lo que les sucedió a las categorías de tragedia y de comedia da testimonio de la decadencia de los géneros estéticos en tanto que géneros. El arte está incluido en el proceso global del avance del nominalismo desde que el *ordo* medieval saltó por los aires. Al arte ya no se le consiente nada general en tipos, y los tipos antiguos son arrastrados por el torbellino. La experiencia de Croce en la crítica del arte de que hay que juzgar a cada obra *on its own merits*, como se dice en inglés, trasladó esa tendencia histórica a la estética teórica. Ciertamente, nunca ha habido una obra de arte importante que haya correspondido por completo a su género. Bach, del que están tomadas las reglas escolares de la fuga, no escribió ningún movimiento intermedio según el modelo de la secuenciación en el contrapunto doble, y la obligación de desviarse del modelo mecánico fue incorporada finalmente a las reglas del conservatorio. El nominalismo estético fue la consecuencia de la teoría hegeliana (que el propio Hegel pasó por alto) de la supremacía de los grados dialécticos sobre la totalidad abstracta. Pero la consecuencia tardía de Croce arruina la dialéctica porque, al anular tos géneros, también anula el momento de generalidad en vez de «superarlo». Esto forma parte de la tendencia general de Croce de adaptar el Hegel redescubierto al espíritu de aquella época mediante una teoría del desarrollo más o menos positivista. Igual que las artes no desaparecen en el arte sin dejar huellas, tampoco los géneros y las formas desaparecen en cada arte individual. Sin duda, la tragedia ática también era el sedimento de algo tan general como la reconciliación del mito. El gran arte autónomo surgió en connivencia con la emancipación del espíritu y con la misma participación que se da en éste del elemento de lo general. El *principium mdiniduationis*, que incluye la exigencia de lo particular, no es sólo general en tanto que principio, sino inherente al sujeto que se libera. Lo general en él, el espíritu, no está (por cuanto respecta a su sentido propio) más allá de los individuos particulares que lo portan. El χωρισμός de sujeto e individuo pertenece a un nivel muy posterior de la reflexión filosófica y fue ideado para elevar al sujeto a lo absoluto. El momento sustancial de los géneros y las formas tiene su lugar en las necesidades históricas de sus materiales. Así, la figura está ligada a relaciones tonales, y en la praxis imitatoria viene exigida (por decirlo así) como su telos por la tonalidad, que ha alcanzador el poder absoluto tras la supresión de la modalidad. Los procedimientos específicos, como la contestación real o tonal de un tema fugado, solo tienen sentido musicalmente cuando la polifonía

tradicional„se ve confrontada con la nueva tarea de suprimir la fuerza homofónica de gravedad de la tonalidad, integrar la tonalidad en el ámbito polifónico y admitir el pensamiento gradual contrapuntístico y armónico. Todas las peculiaridades de la fuga se podrían derivar de esa necesidad, de la que los compositores no eran conscientes. La fuga es la forma de organización de la polifonía tonal y racionalizada; por tanto, va más allá de sus realizaciones individuales, pero no es posible sin ellas. Por eso, también la emancipación respecto del esquema está prevista en éste. Si la tonalidad ya no es vinculante, pierden su función y se vuelven falsas desde el punto de vista técnico las categorías fundamentales de la fuga, como la diferencia entre dux y comes, la estructura normada de la respuesta, el elemento repetitivo de la fuga que conduce al retorno de la tonalidad principal. La necesidad diferenciada y dinamizada de expresión de los compositores individuales ya no desea la fuga, que por lo demás estaba mucho más diferenciada de lo que cree la consciencia de libertad, y al mismo tiempo la fuga se ha vuelto imposible objetivamente, corno forma. Quien pese a todo emplea esta forma arcaizante tiene que construirla por completo, tiene que presentar su idea desnuda en yea de su concreción; algo análogo vale para otras formas. La construcción de la forma dada se convierte en un como si y con tribuye a su destrucción. Par su parte, la tendencia histórica tiene el momento de lo general. Las fugas se convirtieron en cadenas con la historia. A veces, las formas inspiran. El trabajo motívico total, y con el la elaboración concreta de la música, presuponía lo general de la forma fuga. El *Figaro* nunca habría llegado a ser lo que es si su música no hubiera buscado a tientas lo que la ópera exige, y esto implica la cuestión de que es ópera. Y el hecho de que Schönberg prosiguiera (intencionadamente o no) la reflexión de Beethoven sobre la manera correcta de escribir cuartetos condujo a esa expansión del contrapunto que a continuación puso patas arriba a todo el material musical. El elogio del artista como creador es injusto, pues relega a invención involuntaria a lo que no lo es. Quien crea formas autenticas las cumple. — Las obras siguieron a la tesis de Croce, que eliminó un resto de escolástica y de racionalismo rancio; el clasicista no lo habría aprobado, como tampoco su maestro Hegel. La obligatoriedad del nominalismo no parte de la reflexión, sino de la tendencia de las obras, de algo general en el arte. Desde tiempos inmemoriales, el arte ha intentado salvar lo particular; el avance en la especificación era inmanente a é1. Desde antiguo, las obras conseguidas han sido aquellas en que la especificación ha llegado más lejos. Los conceptos estéticos de géneros, que una y otra vez se han establecido normativamente, siempre han estado manchados por la reflexión didáctica, que tenia la esperanza de disponer de la calidad mediada par la especificación al reducir las obras significativas a rasgos que a continuación sirvieron de medida aunque no fueran necesariamente lo esencial de las obras. El genera almacena la autenticidad de las obras individuales.

Sin embargo, la tendencia al nominalismo no es simplemente idéntica al despliegue del arte en su concepto hostil al concepto. La dialéctica de lo general y lo particular no elimina su diferencia, coma el lúgubre concepto de símbolo. El *principium individuationis* en el arte, su nominalismo inmanente, es una indicación, no un hecho presente ante nosotros. No fomenta simplemente la especificación ni, por tanto, la elaboración radical de las obras individuales. Al enfilar las generalidades por las que las obras se orientan, horra la linea de demarcación contra la empiria no formada, y amenaza a la elaboración completa de las obras no menos que la pone en marcha. De esto es prototípico el auge en la era burguesa de la novela, la forma nominalista y paradójica por excelencia; toda perdida de autenticidad por parte del arte moderno procede de ahi. La relación de lo general y lo particular no es tan simple como sugiere el nominalismo ni tan trivial coma sugiere la tesis de la estética tradicional de que lo general tiene que especificarse. No vale la lacónica disyunción de nominalismo y universalismo. Es verdad lo que August Halm (vergonzosamente olvidado) acentuó en la música: la existencia y la teleología de géneros y tipos objetivos; pero también es verdad que no podemos fiarnos de ellos, que hay que atacarlos para acreditar su momento substancial. En la historia de las formas, la subjetividad que las creó cambia cualitativamente y desaparece en ellas. Aunque Bach produjo la forma de la fuga a partir de las obras de sus predecesores, aunque la fuga es el producto subjetivo de Bach y propiamente enmudeció como forma después de el, el proceso en que é1 la produjo también estaba determinado objetivamente, era la eliminación de lo rudimentario, de lo no elaborado. Lo que Bach llevó a cabo tomó nota de lo que era incoherente en las viejas *canzone* y *ricercari*. Los géneros no son menos dialécticos que lo particular. Aunque han surgido y son perecederos, tienen algo en común con las ideas de Platón. Cuanto más auténticas son las obras, tanto más siguen a una exigencia objetiva, a la coherencia de la cosa, y ésta siempre es general. La fuerza del sujeto consiste en participar en eso, no simplemente en proclamarlo. Las formas prevalecen sobre el sujeto hasta que la coherencia de las obras ya no coincida con ellas. El sujeto las hace saltar por los aires en nombre de la coherencia, de la objetividad. La obra individual no hacía justicia a los géneros subsumiéndose a ellos, sino mediante el conflicto en que los justificó durante mucho tiempo, luego los creó desde sí misma y finalmente los destruyó. Cuanto más específica es la obra, tanto más fielmente cumple su tipo: la frase dialéctica de que lo particular es lo general tiene su modelo en el arte. Kant fue el primero en comprender esto, pero lo suavizó. Desde el punto de vista de la teleología, la razón aparece en la estética kantiana como total, creadora de identidad. Puramente generada, la obra de arte no conoce para Kant lo no-idéntico. Su finalidad, que para la filosofía trascendental es un tabú en el conocimiento discursivo porque el sujeto no la puede alcanzar, se le vuelve manejable (por decirlo así) en el arte. La

generalidad en lo particular está descrita como algo preestablecido; el concepto de genio tiene que encargarse de garantizarla; pero apenas llega a ser explícita. De acuerdo con el sentido sencillo de la palabra, la individuación aleja al arte primariamente de lo general. Que el arte se tenga que individualizar a fondo perdido hace problemática la generalidad; Kant lo sabía. Si se supone que la generalidad es posible sin fracturas, fracasa de antemano; si es rechazada para ganarla, no tiene por qué volver; está perdida si lo individualizado no pasa a lo general por sí mismo, sin *deus ex machina*. El único camino que las obras de arte tienen abierto es el de una imposibilidad progresiva. Si ya no sirve el recurso a lo general dado de los géneros, lo radicalmente particular se aproxima al borde de la contingencia y de la indiferencia absoluta, y ningún término medio procura el equilibrio.

La estética de los géneros en la Antigüedad

En la Antigüedad, la concepción ontológica del arte (a la que se remonta la concepción de la estética de los géneros) va unida al pragmatismo estético de una manera ya apenas comprensible. Como se sabe, en Platón el arte es valorado con una mirada bizca según su utilidad política. La estética de Aristóteles fue una estética del efecto, pero más ilustrada y humanizada porque busca el efecto del arte en los afectos de los individuos, en consonancia con las tendencias helenísticas de privatización. Los efectos postulados por ambos tal vez ya fueran ficticios por entonces. Sin embargo, la alianza de estética de los género y pragmatismo no es tan absurda como parece a primera vista. El convencionalismo que acecha en toda ontología pudo arreglárselas muy pronto con el pragmatismo en tanto que fin general; el *principium individuatonis* en contra no sólo de los géneros, sino también de la subsunción bajo la praxis dominante. La inmersión en la obra individual, que es contraria a los géneros, conduce a la legalidad inmanente de la obra. Las obras se convierten en mónadas; esto las aparta del efecto disciplinario dirigido hacia fuera. Si la disciplina de las obras que ellas ejercían o apoyaban se convierte en su propia legalidad, las obras pierden sus rasgos crudamente autoritarios frente a los seres humanos. La mentalidad autoritaria y la insistencia en géneros lo más puros posibles se llevan bien; la concreción no reglamentada le parece al pensamiento autoritario sucia, impura; la teoría de la *authoritarian personality* ha entendido esto como *intolerance of ambiguity*, la cual es evidente en todo arte y en toda sociedad jerárquicos. Está por ver si el concepto de pragmatismo se puede aplicar sin desfiguraciones a la Antigüedad. En tanto que doctrina de la mensurabilidad de las obras espirituales con su efecto real, el concepto de pragmatismo presupone esa fractura de fuera y dentro, de individuo y colectividad, que surcó poco a poco a la Antigüedad, pero nunca de una manera tan perfecta como al mundo burgués; las normas colectivas no tenían por entonces el mismo valor que en la modernidad. Pero hoy parece que vuelve a ser fuerte la tentación de exagerar las divergencias entre teoremas muy alejados cronológicamente, sin preocuparse por la invariancia de sus rasgos de dominio. La complicidad de los juicios de Platón sobre el arte con esos rasgos es tan patente que hace falta un *entêtement* ontológico para eliminarla diciendo que todo eso quería decir otra cosa.

Filosofía de la historia de las convenciones

El avance del nominalismo filosófico liquidó los universales mucho antes de que e1 arte viera los géneros y su pretensión como convenciones establecidas y caducas, como fórmulas muertas. La estética de los géneros se afirmó no sólo gracias a la autoridad de Aristóteles en la era nominalista, a través del idealismo alemán. La idea del arte como una esfera irracional a la que se relega todo lo que no cabe en el cientifismo puede tener algo que ver con ese anacronismo; más probable es que sólo con ayuda de los conceptos de género la reflexión irónica creyera poder evitar un relativismo estético que se acopla a la concepción no dialéctica con individuación radical. Las propias convenciones atraen (*prix du progrès*) en tanto que destituidas. Parecen copias de la autenticidad de la que el arte desespera, pero no lo conquistan; que no se pueda tomar en serio a las convenciones se convierte en un sucedáneo de la alegría inalcanzable; a ella, evocada intencionadarnente, huye el momento estéticamente declinante del juego. Habiendo perdido su función, las convenciones funcionan como mascaras. Las mascaras son antepasados del arte; cada obra las recuerda en el entumecimiento que hace de ella una obra. Las convenciones citadas y desfiguradas forman parte de la Ilustración porque redimen a las mascaras mágicas repitiéndolas coma un juego; por supuesto, casi siempre tienden a establecerse positivamente y a integrar al arte en la tendencia represiva. Por lo demás, las convenciones y los géneros no obedecían solo a la sociedad; algunos, como el *topos* de la sirvienta-señora, ya eran una rebelión suavizada. En conjunto, la distancia del arte respecto de la cruda empiria en la que surgió su autonomía no se habría podido obtener sin las convenciones; nadie podía malentender la *commedia dell'arte* en sentido naturalista. Si el arte sólo podía desarrollarse en una sociedad cerrada, ésta ponía las condiciones mediante las cuales el arte establecía esa oposición a la existencia en la que se disfraza su oposición social. El *pseudos* de la defensa nietzscheana de las convenciones, surgido en oposición inquebrantable a la senda del nominalismo y por resentimiento contra el progreso del dominio estético del material, fue que malinterpretó las convenciones literalmente, de acuerdo con el sentido simple de la palabra, como un acuerdo, como algo que ha sido hecho arbitrariamente y que está en manos de la arbitrariedad. Como Nietzsche pasó por alto la coacción histórica sedimentada en las convenciones y vio en ellas un puro juego, pudo tanto bagatelizarlas como defenderlas con el gesto del *justement*. De este modo, su ingenio (que aventajaba al de sus contemporáneos por su capacidad de

diferenciar) fue atrapado por la reacción estética, y finalmente Nietzsche ya no pudo mantener separados los niveles formales. El postulado de lo particular tiene el momento negativo de que está al servicio de la disminución de la distancia estética, de modo que pacta con lo existente; lo que ahí escandalizaba por vulgar hiere no sólo la jerarquía social, sino que además conviene al compromiso del arte con lo bárbaro ajeno al arte. Las convenciones, al convertirse en leyes formales de las obras, las afianzaron y las hicieron esquivas a la imitación de la vida exterior. Las convenciones contienen algo exterior y heterogéneo al sujeto, pero le recuerdan sus propios limites, lo inefable de su contingencia. Cuanto más se fortalece el sujeto y, complementariamente, las categorías sociales de orden (y las categorías espirituales de orden derivadas de ellas) pierden su carácter vinculante, tanto menos se puede lunar un equilibrio entre el sujeto y las convenciones. A la caída de las convenciones conduce la creciente fractura entre interior y exterior. Si entonces el sujeto escindido suprime desde su libertad las convenciones, la contradicción las degrada a una mera organización: estando elegidas o decretadas, las convenciones rehúsan lo que el sujeto espera de alas. Lo que más tarde se manifestó en las obras de arte como cualidad especifica, como lo inconfundible e inintercambiable de la obra individual, y llegó a ser relevante era una desviación del genera hasta que se convirtió en la nueva cualidad; ésta está mediada por el genero. Que los momentos universales sean imprescindibles para el arte y al mismo tiempo el arte se oponga a ellos, hay que comprenderlo desde la semejanza del arte con el lenguaje. Pues el lenguaje es hostil a lo particular y empero se dirige a su salvación. Tiene lo particular mediado por lo general y en la constelación de lo general, pero solo hace justicia a sus propios universales cuando no se emplean de una manera rígida, con la apariencia de su ser-en-si, sino concentrados al máximo en lo que hay que expresar específicamente. Los universales del lenguaje reciben su verdad mediante un proceso que circula en dirección contraria a ellos. «Toda actuación beneficiosa, no destructiva, de la escritura reposa en su misterio, en el misterio de la palabra, del lenguaje. Por muchas que sean las figuras en que el lenguaje se revele eficaz, no llega a serlo a través de la transmisión de contenidos, sino a través del aprovechamiento purísimo de su dignidad y de su esencia. Y si paso por alto las formas de la actividad diferentes de la poesía y la profecía, me parece que la eliminación pura de lo indecible en el lenguaje es para nosotros la forma dada y más cercana para actuar dentro del lenguaje y a través de el. Esta eliminación de lo indecible me parece que coincide precisamente con la manera de escribir objetiva, sobria, y que alude a la relación entre conocimiento y acción dentro de la magia lingüística. Mi concepto del estilo y de la escritura objetivos y al mismo tiempo muy políticos es: conducir lo negado a la palabra; sólo donde esta esfera de lo que no tiene palabra se manifiesta con una fuerza indeciblemente pura, este estilo puede lanzar chispas

mágicas entre la palabra y la acción motriz, donde se da la unidad de estas dos igualmente reales. Sólo la dirección intensa de las palabras al núcleo del enmudecimiento surte efecto. No creo que la palabra esté más lejos de lo divino que la actuación "real": tampoco ella es capaz de conducir a lo divino de otra manera que mediante sí misma y mediante su propia pureza. Tomada como medio, se multiplica.»[81]. Lo que Benjamin llama eliminación de lo indecible no es otra cosa que la concentración del lenguaje en lo particular, la renuncia a poner sus universales inmediatamente como verdad metafísica. La tensión dialéctica entre la metafísica del lenguaje de Benjamin, extremadamente objetivista y por tanto universalista, y una formulación que concuerda casi literalmente con la célebre formulación de Wittgenstein, que por lo demás se publicó cinco años después y que Benjamin no conocía, es trasladable al arte, pero con el añadido decisivo de que el ascetismo ontológico del lenguaje es el único camino para decir lo indecible. En el arte, los universales tienen la mayor fuerza donde el arte está más cerca del lenguaje, donde dice algo que al ser dicho va más allá de su aquí y ahora; el arte sólo consigue esa trascendencia en virtud de su tendencia a la especificación radical, no diciendo nada más que lo que puede decir en virtud de su propia elaboración, en el proceso inmanente. El momento del arte similar al lenguaje es lo mimético en él; el arte habla de una manera general sólo en la agitación específica, lejos de lo general. La paradoja de que el arte lo dice y no lo dice se debe a que eso mimético mediante lo cual lo dice es opaco y particular, por lo que al mismo tiempo se opone a decirlo.

81 Walter Benjamin, *Briefe*, G. Scholem y Th. W. Adorno (eds.), Frankfurt a. M., 1966, vol. 1, pp. 126-127.

El concepto de estilo

Se llama *estilo* a las convenciones en el estado de su equilibrio (aun inestable) con el sujeto. Su concepto se refiere tanto al momento amplio mediante el cual el arte se vuelve lenguaje (el estilo es el compendio de todo lenguaje en el arte) como a lo cautivador que se llevaba bien con la especificación. Los estilos se merecieron su lamentada decadencia en cuanto esa paz se reveló una ilusión. No hay que lamentar que el arte renunciara a los estilos, sino que fingiera estilos bajo el hechizo de su autoridad; toda la falta de estilo del siglo XIX conduce a eso. Objetivamente, el dolor por la pérdida del estilo (que no suele ser más que debilidad para individualizarse) se debe a que, tras la decadencia de la vinculación colectiva del arte o la decadencia de su apariencia (pues la generalidad del arte siempre tuvo carácter clasista y era particular), las obras se elaboraron de una manera muy poco radical, igual que los primeros automóviles no se libraban del modelo de los carruajes ni las primeras fotografías del modelo de los retratos. El canon tradicional está desmontado; las obras de arte libres no pueden prosperar bajo la falta de libertad permanente en la sociedad, y las marcas de esta falta de libertad les están grabadas incluso donde se arriesgan. En la copia de estilos, uno de los fenómenos estéticos primordiales del siglo XIX, habrá que buscar eso específicamente burgués que al mismo tiempo promete e impide la libertad. Todo ha de estar disponible para la intervención,. pero ésta retrocede a la repetición de lo disponible, que no lo es en absoluto. En verdad, el arte burgués, el arte consecuentemente autónomo, no sería compatible con la idea preburguesa de estilo; que se negara tan tenazmente esta consecuencia expresa la antinomia de la libertad burguesa. Esta conduce a la falta de estilo: ya no hay nada a lo que uno pueda aferrarse, según la frase de Brecht, pero bajo la coacción del mercado y de la adaptación tampoco se da la posibilidad de realizar lo auténtico libremente por uno mismo; por eso se recupera lo que ya había sido condenado. Las series victorianas de viviendas que afean a Baden son parodias de la villa hasta en los barrios bajos. Las devastaciones que se atribuyen a la era sin estilo y se critican estéticamente no son expresión de un espíritu kitsch de la época, sino productos de algo extraartístico, de la racionalidad falsa de la industria dirigida por el beneficio. El capital, al movilizar para sus fines lo que le parecen momentos irracionales del arte, destruye al arte. La racionalidad y la irracionalidad estéticas son igualmente mutiladas por la maldición de la sociedad. La crítica del estilo está reprimida por el ideal polémico-romántico del estilo; si continuara, afectaría a

todo el arte tradicional. Artistas auténticos como Schönberg se opusieron de manera vehemente al concepto de estilo; es un criterio de la modernidad radical renunciar a él. El concepto de estilo nunca alcanzó inmediatamente a la calidad de las obras; las que parecen representar con más exactitud su estilo siempre han dirimido el conflicto con él; el estilo mismo era la unidad del estilo y de su suspensión. Cada obra es un campo de fuerza también en su relación con el estilo, incluso en la modernidad, a cuyas espaldas se constituyó algo así como estilo (debido a la obligación de elaborar) precisamente donde la modernidad renunciaba a La voluntad de estilo. Cuanto más ambicionan las obras de arte, tanto mas enérgicamente dirimen el conflicto, aunque sea renunciando a ese éxito en el que se barruntan afirmación. Después solo se pudo transfigurar al estilo porque, pese a sus rasgos represivos, no fue simplemente grabado en las obras de arte desde. fuera, sino que era sustancial para ellas hasta cierto punto (como le gustaba decir a Hegel en relación con la Antigüedad). El estilo infiltra a la obra de arte con algo así como espíritu objetivo; el es quien ha sacado a la luz los momentos de especificación, ya que para su propia realización exige algo especifico. En periodos en que ese espíritu objetivo no estaba dirigido, en que no administraba totalmente a las espontaneidades de otros tiempos, en el estilo también había dicha. Para el arte subjetivo de Beethoven era constitutiva la forma completamente dinámica de la sonata y, por tanto, el estilo tardo-absolutista del clasicismo vienes, que mediante Beethoven tomó conciencia de si. Algo así ya no es posible; el estilo está liquidado. Contra esto se apela de manera uniforme al concepto de lo caótico. Este proyecta sin más a la cosa la incapacidad de seguir la lógica de la cosa; las invectivas contra el arte moderno van unidas de una manera sorprendentemente regular a una falta determinable de comprensión, a menudo del conocimiento más sencillo. Está claro de manera irrevocable que lo vinculante de los estilos es un reflejo del carácter coactivo de la sociedad, que la humanidad intenta quitarse de encima de manera intermitente y con la amenaza constante de una recaída; el estilo obligatorio es inimaginable sin la estructura objetiva de una sociedad cerrada y, por tanto, represiva. En todo caso, el concepto de estilo se puede aplicar a las obras de arte individuales como el conjunto de sus momentos lingüísticos: la obra que no se subsume a ningún estilo ha de tener su estilo, su «tono», como decía Berg. Es innegable que en el desarrollo más reciente las obras de arte elaboradas se aproximan unas a otras. Lo que la historiografía académica llama estilo personal retrocede. Si el estilo personal quiere mantenerse vivo protestando, choca inevitablemente con la legalidad inmanente de la obra individual. La negación perfecta del estilo parece transformarse en estilo. Sin embargo, el descubrimiento de rasgos conformistas en el inconformismo[82] ha

82 Cfr. Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen am dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, ^{2}1962, pp. 275 ss.

acabado convirtiéndose en una verdad de Perogrullo, que solo sirve para que la mala conciencia del conformismo obtenga una coartada en lo que quiere que las cosas sean de otra manera. Esto no minimiza la dialéctica de lo particular con lo general. Que en las obras de arte nominalistas avanzadas retorne algo general, a veces convencional, no es un pecado original, sino que está causado pot el carácter lingüístico de esas obras, el cual genera un vocabulario en cada grado y en la mónada sin ventanas. Así, la poesía del expresionismo emplea, según ha explicado Mautz[83], ciertas convenciones sobre los valores cromáticos, que también se pueden identificar en el libro de Kandinsky. La expresión, que es la antítesis más virulenta a la generalidad abstracta, puede necesitar estas convenciones para poder hablar como exige su concepto. Si permaneciera en el punto la agitación absoluta, la expresión no podría determinarla hasta el punto de que hablara desde la obra de arte. Si en todos los medios estéticos el expresionismo produjo (contra su propia idea) algo similar al estilo, esto fue acomodación al mercado sólo en el caso de sus representantes subalternos: en los demás casos se seguía de esa idea. Para realizarse, la idea tiene que adoptar aspectos de algo que va más allá del τόδε τι, con lo cual impide su realización.

83 Cfr. Kurt Mautz, «Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik», *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 31 (1957), pp. 198 ss.

Progreso del arte

La ingenua fe en el estilo va de la mano con el rencor contra el concepto de progreso del arte. Los razonamientos de la filosofía de la cultura, endurecidos contra las tendencias inmanentes que empujan al radicalismo artístico, se refugian en la idea de que el concepto de progreso está superado, de que es una mala reliquia del siglo XIX. Esto les da la apariencia de elevación espiritual sobre las implicaciones tecnológicas de los artistas de vanguardia y un cierto efecto demagógico; así conceden su bendición intelectual a ese antiintelectualismo tan extendido, sometido a la industria de la cultura y defendido por ella. El carácter ideológico de tales esfuerzos no dispensa, sin embargo, de la reflexión sobre la relación entre arte y progreso. Este concepto, como ya advirtieron Hegel y Marx, no se puede aplicar a la cultura tan limpiamente como a las fuerzas productivas. Hasta en lo más íntimo la cultura está entrelazada con el movimiento histórico de crecientes antagonismos. Hay tanto o tan poco progreso en el arte como en la sociedad. La estética de Hegel cojea, y no en último término, porque, lo mismo que todo su sistema vacila entre un pensar lo invariable y una dialéctica desbordante, aun comprendiendo de forma única el momento histórico del arte como el «despliegue de la verdad» conservó, sin embargo, el canon de la Antigüedad. En lugar de introducir la dialéctica en el progreso artístico frenó ese mismo progreso; el arte era para él más pasajero que sus figuras prototípicas. Imprevisibles eran las consecuencias que, cien años después, se darían en los países comunistas: su reaccionaria teoría artística se alimenta, aunque no sin algún consuelo de Marx, de clasicismo hegeliano. El hecho de que según Hegel el arte hubiera sido el estadio adecuado del del espíritu pero ya no lo fuera, manifiesta su confianza en un real progreso de la conciencia de libertad que se vio amargamente desengañada. Si la tesis de Hegel sobre el arte como conciencia de la necesidad es importante, es que no está anticuada. Realmente el fin del arte profetizado por él no ha ocurrido en los ciento cincuenta años posteriores. No se ha seguido cultivando el arte como se continúa algo ya condenado; el rango de las obras más importantes de la época, de esa época que se condena como decadente, no debe discutirse con aquellos que quisieran aniquilarlo desde fuera y, por ello, desde abajo. Aun el extremo reduccionismo en la conciencia de la necesidad del arte mismo, aun el gesto de su enmudecimiento y de su desaparición, sigue moviéndose como en un diferencial. Aunque en el mundo no hay aún progreso alguno, sí que lo hay en arte; *il faut continuer*. El arte se halla implicado en lo que

Hegel llamó el *espíritu del mundo* y por ello es culpable con él, sólo puede sustraerse a esa culpa destruyéndose a sí mismo. Pero así apoyaría a ese dominio sin palabras y cedería a la barbarie. Las obras de arte que quieren lavar su culpa se debilitan como obras de arte. Si al espíritu del mundo se le adscribiese sin reflexionar, y demasiado fielmente su univocidad, se le reduciría sin más al concepto de dominio. Las obras de arte que han estado en algunas fases de liberación que apunta más allá del momento histórico, se hermanan bien con el espíritu del mundo al que deben su aliento, su frescor, su posibilidad de superar su monotonía y su inercia. El sujeto que abre sus ojos ante tales obras hace que en él se despierte la naturaleza a sí misma y el espíritu histórico tiene una parte en tal despertar. Aunque todo progreso tiene que confrontarse con su contenido de verdad y ninguno debe convertirse en fetiche, sería lamentable hacer la diferenciación entre un progreso bueno como normativo y uno malo como salvaje. La naturaleza oprimida suele aparecer con más pureza en esas obras, tachadas de artificiales, que avanzan hasta el máximo que permite el estado de las fuerzas de producción, que en esas otras, tan sospechosas, cuyo *parti pris* en favor de la naturaleza está tan cerca del dominio de la misma como el amigo de los bosques lo está de la caza. El proceso del arte no hay ni que anunciarlo ni que negarlo. Ninguna obra posterior podría competir con la verdad que poseen los últimos cuartetos de Beethoven, sin que la situación de esa obra, en sus materiales, espíritu y forma de proceder, se viera de nuevo afectada aun cuando hubiese procedido del mejor talento.

La historia del arte no es homogénea

La dificultad de juzgar en general sobre el progreso del arte es una dificultad de la estructura de su historia. La historia del arte no es homogénea. En todo caso, se forman series sucesivo-continuas que a continuación se interrumpen bajo la presión social, que también puede ser una presión para la adaptación; los desarrollos artísticos continuos han necesitado hasta hoy condiciones sociales relativamente constantes. Las continuidades del género transcurren en paralelo a la continuidad y a la homogeneidad de la sociedad; se puede conjeturar que el modo de comportarse del público italiano respecto de la ópera no ha cambiado mucho desde los napolitanos hasta Verdi, tal vez hasta Puccini; y una continuidad similar del género, caracterizada por un desarrollo hasta cierto punto consecuente de los medios y de las prohibiciones, se podría constatar en la polifonía de finales de la Edad Media. La correspondencia entre transcursos históricos compactos en el arte y estructuras sociales estáticas es un indicio de la limitación de la historia de los géneros; cuando se producen cambios abruptos en la estructura social, como el fortalecimiento del público burgués, cambian de manera abrupta los géneros y los tipos estilísticos. La música del bajo continuo, que al principio era primitiva hasta la regresión, eliminó a la sofisticada polifonía holandesa e italiana, y el poderoso retorno de ésta en Bach no dejó huellas tras sus muerte. Sólo ocasionalmente se puede hablar de transición de una obra a otra. De lo contrario, la espontaneidad, el impulso a lo inaudito que no se puede eliminar del arte, no tendría espacio; su historia estaría determinada mecánicamente. Esto llega hasta la producción de ciertos artistas significativos; su línea a menudo se quiebra, no sólo en el caso de naturalezas presuntamente proteicas que buscan apoyo en modelos cambiantes, sino también en el caso de las naturalezas más exigentes. En ocasiones, establecen antítesis estrictas con lo que ya ha creado, ya sea porque consideran agotadas las posibilidades de un tipo en su producción, ya sea para prevenir el peligro del entumecimiento y de la repetición. En algunos casos, la producción transcurre como si lo nuevo quisiera recuperar lo que lo anterior no consiguió al concretarse y limitarse. Al contrario de lo que dice la estética idealista tradicional, ninguna obra es totalidad. Cada una es insuficiente e incompleta, una porción de su propio potencial, y esto obstaculiza la prosecución directa (con la excepción de ciertas series en las que en especial los pintores ponen a prueba las posibilidades de despliegue de una concepción). Esta estructura discontinua no es necesaria desde el punto causal, pero tampoco

contingente y dispar. Aunque no se pasa de una obra a otra, su sucesión se encuentra bajo la unidad del problema. El progreso, la negación de lo presente mediante nuevos puntos de vista, tiene lugar dentro de esa unidad. Las preguntas que las obras precedentes o no han resuelto o han planteado mediante sus propias soluciones esperan ser tratadas, para lo cual a veces hace falta una ruptura. Pero la unidad del problema no es una estructura completa de la historia del arte. Los problemas se pueden olvidar, y pueden surgir antítesis históricas en las que la tesis ya no está superada. Que desde el punto de vista filogenético en el arte no tiene lugar un progreso sin rupturas se puede comprender mediante la ontogenia. Los innovadores apenas dominan lo antiguo mejor que sus antecesores; a menudo, lo dominan menos. No hay progreso estético sin olvido ni, por tanto, sin algo de regresión. Brecht hizo del olvido un programa debido a una critica de la cultura que con razón sospecha de la tradición del espíritu como cadena dorada de la ideología. Las fases de olvido y, complementariamente, las de reaparición de lo que durante mucho tiempo fue un tabú (como en Brecht la poesía didáctica) se extienden menos por obras individuales que por géneros; también tabúes como el que afecta hoy a la poesía subjetiva, en especial a la poesía erotica, que en otros tiempos fue expresión de la emancipación. La continuidad solo se puede construir desde mucha distancia. La historia del arte tiene más bien nudosidades. Aunque se pueda hablar de una historia parcial de los géneros (de la pintura de paisajes, de los retratos, de la ópera), no hay que esperar demasiado de ella. Esto lo muestra de una manera drástica la praxis de las parodias y de las contrafacturas en la música antigua. En la obra de Bach, su manera de proceder, la complexión y densidad de lo compuesto, es verdaderamente un progreso, más esencial que si Bach escribía música profana o religiosa, vocal o instrumental; por tanto, el nominalismo repercute sobre el conocimiento del arte del pasado. La imposibilidad de una construcción univoca de la historia del arte y lo desastroso de la noción de progreso, el cual existe y no existe, se debe al carácter doble del arte como algo autónomo (que en su autonomía está determinado socialmente) y algo social. Donde el carácter social del arte se impone al carácter autónomo, donde su estructura inmanente contradice claramente a las relaciones sociales, la autonomía es la víctima, y con ella la continuidad; una de las debilidades de la historia del espíritu es ignorar esto por idealismo. Cuando la continuidad se resquebraja, las relaciones de producción suelen ganar a las fuerzas productivas; no hay razón para aprobar ese triunfo social. El arte está mediado por el todo social, es decir, por la estructura social dominante. Su historia no está formada por causalidades individuales, por necesidades univocas que conduzcan de un fenómeno a otro. La historia del arte se puede considerar necesaria solo en relación con la tendencia social global; no en sus manifestaciones singulares. Igualmente falsas son su construcción rotunda desde arriba y la fe en la inconmensurabilidad genial de las

obras individuales que ella arrebata al reino de la necesidad. No se puede elaborar una teoría de la historia del arte sin contradicciones: la esencia de su historia es contradictoria en sí misma.

El progreso y el dominio del material

Sin duda, los materiales históricos y su dominación (la técnica) progresan; inventos como el de la perspectiva en la pintura, la polifonía en la música, son los ejemplos más claros de esto. Además, el progreso es innegable dentro de los procedimientos establecidos, su elaboración consecuente; así, la diferenciación de la consciencia armónica desde la era del bajo continuo hasta el umbral de la música moderna, o la transición del impresionismo al puntillismo. Sin embargo, ese progreso innegable no es sin más un progreso de calidad. Lo que la pintura ganó en medios desde Giotto y Cimabue hasta Piero della Francesca sólo lo puede discutir la ceguera; seria pedante deducir de ahí que los cuadros de Piero son mejores que los frescos de Asis. Mientras que frente a la obra individual es posible y decidible la pregunta por la calidad, de modo que las relaciones están implícitas en el juicio sobre obras diversas, esos juicios pasan a la pedantería ajena al arte en cuanto cornparan mediante la forma «mejor que»: estas controversias no se libran de la cháchara de los cultos. Aunque las obras se diferencian por su calidad, al mismo tiempo son inconmensurables. Sólo se comunican antitéticamente entre sí: «una obra es el enemigo mortal de otra». Sólo son comparables cuando se aniquilan, cuando realizan mediante su vida su mortalidad. Apenas se puede averiguar (y si acaso, en concreto) qué rasgos arcaicos y primitivos son propios del procedimiento, cuáles se siguen de la idea objetiva de la cosa; estos dos factores sólo se pueden separar arbitrariamente. Los propios defectos pueden hablar, y los méritos pueden perjudicar en el despliegue histórico al contenido de verdad. Tan antinómica es la historia del arte. Sin duda, la estructura subcutánea de las obras instrumentales más significativas de Bach sólo puede salir a la luz mediante una paleta orquestal que él no tenía a su disposición; sin embargo, sería estúpido desear que las imágenes medievales tuvieran habilidades perspectívicas que les privarían de su expresión específica. - Los progresos son superables mediante el progreso. La disminución y finalmente anulación de la perspectiva en la pintura moderna genera correspondencias con la pintura perspectívica que elevan a lo más antiguo por encima de lo intermedio; pero si se quieren para el presente procedimientos más primitivos, superados, si se difama y revoca al progreso del dominio del material en la producción contemporánea, esas correspondencias se convierten en banalidad. Incluso el avance en el dominio del material hay que pagarlo a veces mediante pérdidas en el dominio del material. El conocimiento más exacto de las músicas exóticas a las

que antes se despachaba por primitivas indica que la polifonía y la racionalización de la música occidental, que son inseparables e hicieron posible toda su riqueza y profundidad, embotaron la facultad de diferenciar, que vive en las desviaciones rítmicas y melódicas mínimas respecto de la monodia; lo rígido y monótono para oídos europeos de las músicas exóticas era la condición de esa diferenciación. La presión ritual fortaleció la facultad de diferenciación en el angosto ámbito en que estaba tolerada, mientras que la música europea, bajo una presión menor, necesitaba menos esos correctivos. A cambio, sólo la música europea ha alcanzado la autonomía plena, el arte, y la consciencia que es inmanente a ella no puede salir de ella a su voluntad y ampliarse. Innegablemente, una facultad de diferenciación más sutil forma parte del dominio estético del material y está acoplada a la espiritualización; el correlato subjetivo del uso objetivo, la capacidad de rastrear lo que se ha vuelto posible, y de este modo el arte se vuelve más libre para lo suyo, para la protesta contra el dominio del material. La voluntariedad en lo involuntario es una fórmula paradójica para la posible resolución de la antinomia del dominio estético. El dominio del material implica espiritualización, que en tanto que independización del espíritu frente a su otro en seguida se pone en peligro. El espíritu estético soberano tiende más a comunicarse que a hacer hablar a la cosa, que es lo único que satisfaría a la idea plena de espiritualización. El *prix du progres* es inherente al propio progreso. El síntoma más craso de ese precio, la disminución de la autenticidad y de la vinculación, el sentimiento creciente de lo contingente, es idéntico al progreso del dominio del material, a la elaboración creciente de lo individual. No está claro si esa pérdida es real o una apariencia. A la consciencia ingenua, pero también a la del músico, un *lied* del *Winterreise* le puede parecer más auténtico que un *lied* de Webern, como si allí se hubiera dado con algo objetivo y aquí el contenido hubiera quedado limitado a la experiencia meramente individual. Pero esta distinción es cuestionable. En obras tan dignas como las piezas de Webern, la diferenciación que para el oído no educado perjudica a la objetividad del contenido es lo mismo que la facultad de dar forma con más exactitud a la cosa, de liberarla del resto de esquematismo, y en esto consiste la objetivación. A la experiencia íntima del arte moderno auténtico se le deshace el sentimiento de contingencia que ella causa mientras se considere necesario un lenguaje que no haya sido demolido simplemente por la necesidad subjetiva de expresarse, sino a través de ella, en el proceso de objetivación. Por supuesto, las obras de arte no son indiferentes a la transformación en la mónada de lo vinculante en ellas. Que parezcan volverse más indiferentes no se explica meramente por el descenso de su repercusión social. Algo indica que el giro a su inmanencia pura hace perder a las obras su coeficiente de fricción, un momento de su esencia; que las obras se vuelven más indiferentes también en sí mismas. Sin embargo, el hecho de que los cuadros abstractos

radicales se puedan colgar en cualquier sitio sin causar escándalo no justifica una restauración de la objetualidad que agrada a priori, ni siquiera aunque para reconciliarse con el objeto se elija a Che Guevara. Al fin y al cabo, el progreso no es sólo un progreso del dominio del material y de la espiritualización, sino del espíritu, en el sentido hegeliano de la consciencia de su libertad. Si en Beethoven el dominio del material avanza más allá de Bach, es una cuestión sobre la que se puede discutir sin fin; cada uno domina el material de una manera más perfecta por cuanto respecta a dimensiones diferentes. Preguntar cuál de los dos ocupa un rango más elevado es ocioso; pero no el conocimiento de que la voz de la mayoría de edad del sujeto, la emancipación respecto del mito y la reconciliación con este, el contenido de verdad, prosperó más en Beethoven que en Bach. Este criterio supera a cualquier otro.

«Técnica»

La técnica, que es el nombre estético del dominio del material, tornado del uso antiguo, que incluía a las artes en las actividades artesanales, es reciente en su significado actual. Tiene los rasgos de una fase en la que, en analogía a la ciencia, el método parecía algo independiente frente a la cosa. Todos los procedimientos artísticos que dan forma al material y se dejan dirigir por él se retinen retrospectivamente desde el punto de vista tecnológico, también los que todavía no se han separado de la praxis artesanal de la producción medieval de bienes, la conexión con la cual el arte nunca rompió por completo (para oponerse a la integración capitalista). El umbral entre la artesanía y la técnica en el arte no es, como en la producción material, la cuantificación estricta de los procedimientos, que es incompatible con el telos cualitativo; tampoco la introducción de máquinas; más bien, la preponderancia del uso libre de los medios por la consciencia, al contrario del tradicionalismo, bajo cuya cubierta maduró ese uso. A la vista del contenido, el aspecto técnico solo es uno más; ninguna obra de arte se reduce al conjunto de sus momentos técnicos. Que la mirada que no percibe en las obras nada más que cómo fueron hechas se queda mis aci de la experiencia artística es ciertamente un topos apologético° constante de la ideología cultural, pero es verdad frente a la sobriedad donde se abandona a la propia sobriedad. Sin embargo, la técnica es constitutiva para el arte porque ella muestra que toda obra de arte ha sido hecha por seres humanos, que lo artístico en ella es un producto de los seres humanos. Hay que distinguir la técnica y el contenido; la abstracción es ideológica si separa a lo sobretécnico de la mera técnica, como si esta y el contenido no se generaran recíprocamente en las obras significativas. El paso nominalista de Shakespeare a la individualidad mortal e infinitamente rica en si misma en tanto que contenido es función de la colocación arquitectónica, cuasi Oka, de escenas breves, y al mismo tiempo esta técnica episódica viene exigida por el contenido, por una experiencia metafísica que hace saltar por los aires el orden donador de sentido de las viejas unidades. En la ridícula palabra mensaje, la relación dialéctica entre contenido y técnica se ha cosificado como una dicotomía simple. La técnica tiene carácter cave para el conocimiento del arte; sólo ella lleva a la reflexión al interior de las obras; por supuesto, solo a quien hable su idioma. Como el contenido no es algo hecho, la técnica no es todo el arte, pero solo desde su concreción se puede extrapolar el contenido. La técnica es la figura determinable del enigma en las obras de arte, racional y no conceptual a la vez. La

técnica permite el juicio en la zona de lo que no tiene juicio. Ciertamente, las cuestiones técnicas de las obras de arte se complican infinitamente y no se pueden resolver con una sentencia. Pero son decidibles de manera inmanente. Con la medida de la lógica de las obras, la técnica proporciona además la medida de su suspensión. Extirparla agradaría a la costumbre vulgar, pero seria falso. Pues la técnica de una obra esta constituida por sus problemas, por la tarea aporética que la obra se plantea objetivamente. Solo en ella se puede comprender que es la técnica de una obra, si basta o no, igual que a la inversa el problema objetivo de la obra solo se puede inferir de su complexión técnica. Así como una obra no se puede comprender sin comprender su técnica, ésta tampoco se puede comprender sin comprender la obra. Hasta que punto una técnica más allá de la especificación de la obra es general o monadológica varia en la historia, pero también en los idolatrados periodos de estilos vinculantes la técnica se encargó de que los estilos no gobernaran la obra de manera abstracta, sino que se introdujeran en la dialéctica de su individuación. Que la técnica pesa mucho más de lo que el irracionalismo ajeno al arte quisiera se nota en algo tan sencillo como que a la consciencia, una vez presupuesta su aptitud para la experiencia del arte, este se le despliega con tanta más riqueza cuanto más profundamente ella penetra en su complexión. La comprensión crece con la comprensión de la factura técnica. Que la consciencia mata es un cuento; mortal solo es la consciencia falsa. El oficio hace conmensurable el arte a la consciencia porque se puede aprender. Los reparos que un maestro pone a los trabajos de sus discípulos son el primer modelo de una falta de oficio; las correcciones son el primer modelo del oficio. Estos modelos son preartísticos en tanto que repiten modelos y reglas dados; impulsan porque comparan los medios técnicos empleados con la cosa a la que se aspira. En un nivel primitivo, más allí del cual rara vez va la enseñanza habitual de la composición, el profesor critica los paralelos de quintas y propondrá en su lugar contrapuntos mejores; pero si no es un pedante, le explicará al alumno que los paralelos de quintas son legítimos como medio artístico preciso para ciertos efectos, como en Debussy, que la prohibición pierde su sentido fuera del sistema tonal de referencias. El oficio deja por debajo a su figura separable y limitada. La mirada experimentada que recorre una partitura, un grabado, se asegura casi miméticamente antes del análisis de si el *objet d'art* tiene oficio e inerva su nivel formal. Pero no basta con esto. Hay que dar cuenta del oficio, que primariamente se presenta como un hálito, como un aura de las obras, en peculiar contradicción con las ideas de los *dilettantes* sobre el talento artístico. El momento aurático que va unido al oficio de una manera en apariencia paradójica es la memoria de la mano que pasó con delicadeza y amor por los contornos de la obra y, al articularlos, los suavizó. El análisis da esa cuenta, y también él forma parte del oficio. Frente a la función sintetizante de las obras de arte, que todo el mundo

conoce, es sorprendente que se deje de lado el momento analítico. Este tiene su lugar en el polo contrario a la síntesis, en la economía de los elementos a partir de los cuales la obra se compone; y es inherente objetivamente a la obra de arte no menos que la síntesis. El director de orquesta que analiza una obra para interpretarla adecuadamente repite una condición de posibilidad de la obra misma. Los indicios de un concepto superior de oficio hay que obtenerlos mediante el análisis; musicalmente, el «fluir» de una pieza: que no está pensada en compases individuales, sino en unidades más amplias; o que los impulsos continúan en vez de quedar simplemente yuxtapuestos. Ese movimiento del concepto de técnica es el verdadero *gradus ad Parnassum*. Esto no queda evidente más que en la casuística estética. Cuando Alban Berg contestó negativamente a la pregunta ingenua de si en Strauss no habría que admirar al menos su técnica, se refería a lo inconexo del procedimiento de Strauss, que calcula una serie de efectos sin que de una manera puramente musical uno salga del otro o sea exigido por él. Esa crítica técnica de obras muy técnicas la ignora una concepción que declara permanente al principio de sorpresa y traslada su unidad a la suspensión irracionalista de lo que para la tradición del estilo obligatorio era la lógica, la unidad. Es fácil objetar que ese concepto de técnica abandona la inmanencia de la obra, que procede de fuera, del ideal de una escuela que (como la de Schönberg) se aferra anacrónicamente (en el postulado de la variación con desarrollo) a la lógica musical tradicional para movilizarla contra la tradición. Pero esta objeción no da con el estado de cosas artístico. La crítica de Berg al oficio de Strauss es acertada porque quien rechaza la lógica no es apto para esa elaboración a la que sirve ese oficio con el que Strauss estaba comprometido. Ciertamente, las fracturas y los saltos del *imprévu*, que ya era propio de Berlioz, surgen de lo querido; pero al mismo tiempo lo trastornan, trastornan al brío del transcurso musical, que es sustituido por un gesto brioso. Una música tan temporal-dinámica como la de Strauss es incompatible con un procedimiento que no organiza coherentemente la sucesión temporal. El fin y los medios se contradicen. La contradicción no se calma con el conjunto de los medios, sino que se extiende al fin, a la glorificación de la contingencia, que. celebra como vida libre lo que no es otra cosa que la anarquía de la producción de mercancías y la brutalidad de quienes la dominan. Con un concepto falso de continuidad operaba todavía la concepción de un progreso lineal de la técnica artística, al margen del contenido; los movimientos de liberación técnica pueden ser afectados por la falsedad del contenido. Que, en contra de la convención, la técnica y el contenido están mezclados lo manifestó Beethoven en la frase de que muchos de los efectos que se suele atribuir al genio natural del compositor sólo se deben en verdad al uso certero del acorde de séptima disminuida; la dignidad de esa sobriedad condena a toda la cháchara de la creatividad; por el contrario, la objetividad de Beethoven le hace justicia a la apariencia estética y a lo que no

tiene apariencia. La experiencia de la incoherencia entre la técnica, lo que la obra de arte quiere, su capa expresivo-mimética, y su contenido de verdad causa a veces revueltas contra la técnica. Es endógeno al concepto de técnica independizarse a costa de su fin, convertirse en un fin en sí mismo como una habilidad que funciona en vacío. Contra esto reaccionó el fauvismo de la pintura; de una manera análoga, el Schönberg de la atonalidad libre en relación con el brillo orquestal de la escuela neoalemana. Schönberg, que era el compositor de su época que más insistía en el oficio, atacó explícitamente en el artículo *Problemas de la enseñanza artística* a la fe en la técnica salvadora[84]. La técnica cosificada provoca a veces correctivos que se aproximan a lo salvaje., a lo bárbaro, a la técnica primitiva, a lo hostil al arte. Lo que se llama de una manera pregnante arte moderno fue lanzado por este impulso; éste no podia acomodarse en sí mismo y se convirtió por doquier en técnica. Pero no era retrógrado. La técnica no es abundancia de medios, sino la facultad atesorada de ajustarse a lo que la cosa reclama objetivamente. Esta idea de técnica a veces es fomentada más por su reducción de los medios que por su acumulación, que la consume. Las exiguas *Piezas para piano, op. 11* de Schönberg, con la extraordinaria torpeza de su fresco planteamiento, son superiores técnicamente a la orquesta de *Una vida de héroe*, de cuya partitura solo se oye una parte, de modo que los medios no bastan ni siquiera para su fin más inmediato, para la aparición acústica de lo imaginado. Hay que preguntarse si la segunda técnica del Schönberg maduro no quedó por detrás del acto de suspensión de la primera. Pero también la independización de la técnica que la enreda en su dialéctica no es meramente el pecado original de la rutina, como cree la necesidad pura de expresión. Debido a su hermanamiento con el contenido, la técnica tiene una vida propia legitima. El arte suele precisar de esos momentos a los que tendría que renunciar. El hecho de que hasta hoy las revoluciones artísticas hayan sido reaccionarias no está explicado ni disculpado así, pero si que tiene que ver con esto. Las prohibiciones tienen un momento regresivo, también la prohibición de la abundancia y de la complejidad; por eso, ese momento se relaja, aunque este impregnado de *refus*. Esta es una de las dimensiones del proceso de objetivación. Cuando unos diez años después de la Segunda Guerra Mundial los compositores se hartaron de la puntualidad posweberniana, como se ve en *Le marteau sans maître* de Boulez, se repitió el proceso, esta vez como critica de la ideología del nuevo comienzo absoluto, de la tabula rasa. Cuatro décadas antes, la transición de Picasso desde *Las señoritas de Avignon* al cubismo sintético debió de tener un sentido similar. En el surgimiento y la desaparición de las alergias técnicas se manifiestan las mismas experiencias históricas que en el contenido; éste se comunica ahí con la técnica. — La idea

84 Cfr. Arnold Schönberg, «Probleme des Kunstunterrichts», *Musikalisches Taschenbuch*, año 2 (1911), Viena.

kantiana de finalidad, que establece la conexión entre el arte y lo interior de la naturaleza, está emparentada estrechamente con la técnica. La técnica de las obras de arte es aquello mediante lo cual se organizan como adecuadas a un fin de una manera que esti negada a la mera existencia; solo mediante la técnica, las obras de arte llegan a ser adecuadas a un fin. La insistencia sobre la técnica en el arte extraña a los banales debido su sobriedad: a la técnica se le flora demasiado que procede de la praxis prosaica, que horroriza al arte. El arte no se hace más ilusiones en ningún otro lugar que en el imprescindible aspecto técnico de su magia, pues sólo mediante la técnica, el medio de su cristalización, el arte se aleja de eso prosaico. La técnica se encarga de que la obra de arte sea más que un aglomerado de lo que está presente fácticamente, y este más es su contenido.

El arte en la era industrial

En el lenguaje del arte, palabras como *técnica* y *oficio* son sinónimos. Esto alude a ese aspecto anacrónicamente artesanal que no se escape) a la melancolía de Valéry. Este aspecto da a la existencia del arte algo idílico en una época en la que ya nada verdadero puede ser inofensivo. Sin embargo, donde el arte autónomo absorbió los procedimientos industriales en serio, éstos fueron exteriores a él. La reproductibilidad masiva no se ha convertido para el arte en una ley formal inmanente, como cree la identificación con el agresor. Incluso en el cine, los momentos industriales y estético-artesanales se separan bajo la presión social y económica. La industrialización radical del arte, su adaptación total a los estándares técnicos alcanzados, colisiona con lo que en el arte se opone a la integración. Si la técnica tiende al punto de fuga de la industrialización, estéticamente esto sigue sucediendo a costa de la elaboración inmanente y por tanto de la técnica misma. Esto le infunde al arte un momento arcaico que lo compromete. La preferencia fanática de generaciones de jóvenes por el jazz protesta inconscientemente contra esto y proclama al mismo tiempo la contradicción porque la producción que se ha adaptado a la industria (o que al menos se comporta como si lo hubiera hecho) va cojeando desamparada, por cuanto respecta a su complexión, tras las fuerzas productivas artísticas, compositivas. Presumiblemente, la tendencia constatada hoy en los medios mis diversos a manipular la contingencia es, entre otras cosas, el intento de evitar lo inoportuno, lo superfluo de los procedimientos artesanales en el arte sin entregarlo a la racionalidad instrumental de la producción masiva. Solo mediante la reflexión sobre la relación de las obras de arte con la finalidad es posible aproximarse a la pregunta tan apremiante como molesta (debido a su celo y a que es un eslogan social ingenuo para la época) sobre el arte en la era técnica. Ciertamente, las obras de arte son determinadas por la técnica como algo adecuado a un fin en si mismo. Pero su *terminus ad quem* tiene su lugar solo en ellas mismas, no fuera de ellas. Por eso, también la técnica de su finalidad inmanente es «sin fin», mientras que la técnica tiene constantemente como modelo la técnica extraestética. La paradójica formulación de Kant expresa una relación antinómica sin que el antinomista la explicite: mediante su tecnificación, que las liga ineludiblemente a formas finales, las obras de arte entran en contradicción con su ausencia de fin. En las artes aplicadas, los productos son ajustados a fines, como la forma aerodinámica tendente a reducir la resistencia del aire, aunque las sillas no tengan que esperar

esa resistencia. Pero las artes aplicadas son una advertencia para el arte. El momento racional imprescindible del arte, que se reúne en su técnica, trabaja contra él. No es que la racionalidad mate a lo inconsciente, a la sustancia o a cualquier otra cosa; la técnica ha hecho capaz al arte de recibir lo inconsciente. Pero la obra de arte elaborada de una manera puramente racional anuló en virtud de su autonomía absoluta la diferencia respecto de la existencia empírica; se ajustó, sin imitarlo, a su adversario, a las mercancías. Ya no se podría distinguir de las obras perfectas desde el punto de vista de la racionalidad instrumental más que en que no tiene fin alguno, y esto la desmentiría. La totalidad de la finalidad intraestética desemboca en el problema de la finalidad del arte más allá de su ámbito, y ante él fracasa. Ahora igual que antes, sigue en vigor el juicio de que la obra de arte estrictamente técnica ha fracasado y que las obras que ponen coto a su propia técnica son inconsecuentes. La técnica, aunque sea el conjunto del lenguaje del arte, lo liquida; no puede escaparse a esto. El concepto de fuerza productiva técnica no hay que fetichizarlo en ningún lugar, tampoco en el arte. De lo contrario, se convierte en un reflejo de esa tecnocracia que socialmente es una forma de dominio enmascarada bajo la apariencia de racionalidad. Las fuerzas productivas técnicas no son nada para sí. Reciben su valor sólo en la relación con su fin en la obra, finalmente con el contenido de verdad de lo poetizado, de lo compuesto, de lo pintado. En todo caso, esa finalidad de los medios no es transparente en el arte. El fin se oculta no pocas veces en la tecnología sin que ella se mida inmediatamente con él. Si a principios del siglo XIX se descubrió e impulsó la técnica de la instrumentación, esto tenía sin duda rasgos tecnocráticos saint-simonianos. La relación con el fin de una integración de las obras en todas sus dimensiones no se manifestó hasta un nivel posterior, y cambió cualitativamente la técnica orquestal. El entrelazamiento de fin y medios en el arte exige prudencia con los juicios categóricos sobre su *quid pro quo*. Sin embargo, está por ver si la adaptación a la técnica extraestética es intraestéticamente sin más un progreso. Difícilmente lo fue la *Sinfonía fantástica* (un efecto colateral de las primeras exposiciones universales) en comparación con la coetánea obra tardía de Beethoven. Desde esos años, el vaciamiento de la mediación subjetiva (en Berlioz: la falta de elaboración propiamente compositiva) que acompaña casi regularmente a la tecnificación también ha tenido efectos dañinos sobre la cosa; en ningún caso, la obra de arte tecnológica es a priori más coherente que la obra que se recoge en sí misma como respuesta a la industrialización, a menudo encaprichada con el efecto en tanto que «consecuencia sin causa». Lo acertado en las consideraciones sobre el arte en la era a la que los periódicos llaman *técnica* (la cual se caracteriza tanto por las relaciones sociales de producción como por el estado de las fuerzas productivas, a las que ellas abrazan) no es la adecuación del arte al desarrollo técnico, sino la transformación de formas constitutivas de

experiencia que se plasman en las obras de arte. La pregunta se refiere al mundo de imágenes estéticas: ci preindustrial tuvo que desaparecer irremediablemente. La frase con que comenzaron las reflexiones de Benjamin sobre el surrealismo: «Ya no conseguimos soñar con la flor azul»[85] es clave. El arte es la mímesis del mundo de imágenes y al mismo tiempo su Ilustración mediante formas del uso. Pero el mundo de imágenes, que es completamente histórico, es marrado por la ficción de un mundo de imágenes que extingue las relaciones bajo las cuales viven los seres humanos. Del dilema de si y cómo es posible un arte que (como dice la inofensividad incorregible) cuadre con el presente no nos saca el empleo de medios técnicos, que están listos y pueden ser utilizados por el arte de acuerdo con su consciencia crítica, sino la autenticidad de un modo de experiencia que no se aferra a ninguna inmediatez perdida. La inmediatez del comportamiento estético ya sólo es una inmediatez con lo mediado universalmente. El hecho de que al pasear por el bosque escuchemos el estruendo de los aviones (a no ser que hayamos buscado los paisajes más apartados) no hace simplemente inactual a la naturaleza en tanto que objeto a celebrar por la poesía lírica. El impulso mimético también está afectado. La poesía de la naturaleza es anacrónica no sólo debido a su tema: su contenido de verdad ha desaparecido. Esto puede ayudar a explicar el aspecto anorgánico de la poesía de Beckett y Celan. Ésta no se basa ni en la naturaleza ni en la industria; precisamente la integración de la industria induce a la poetización, que ya fue un aspecto del impresionismo, y contribuye a hacer la paz con la falta de paz. En tanto que forma anticipada de reacción, el arte ya no puede (si es que pudo alguna vez) asimilarse, ni la naturaleza intacta ni la industria que la abrasó; la imposibilidad de ambas cosas es la ley secreta de la no-objetualidad estética. Las imágenes de lo postindustrial son las imágenes de un muerto; como anticipación, pueden impedir la guerra atómica de una manera similar a como hace cuarenta arios el surrealismo salvó a París en la *imago* al representarlo como si las vacas pacieran ahí (precisamente en las vacas [*Kuh*] se basó la población del Berlín bombardeado para rebautizar al *Kurfürstendamm*). Sobre toda la técnica artística planea, en relación con su telos, una sombra de irracionalidad, el contrario de aquello por lo cual el irracionalismo estético la reprende; y esta sombra es un anatema para la técnica. En todo caso, de las técnicas no se puede eliminar un momento de generalidad, igual que tampoco de la tendencia nominalista de desarrollo en conjunto. El cubismo o la composición con doce sonidos interrelacionados son, por cuanto respecta a la idea, procedimientos generales en la era de la negación de la generalidad estética. La tensión entre la técnica objetivante y la esencia mimética de las obras de arte es dirimida en el esfuerzo de salvar lo fugaz, lo perecedero, como algo inmune a la cosificación y compañero de ella. Probablemente, el concepto de técnica artística se haya

85 Walter BENJAMIN, *Schriften*, cit., vol I, p. 421.

especificado sólo en ese esfuerzo de Sísifo; está emparentado con el *tour de force*. La teoría de Valéry, que es una teoría racional de la irracionalidad estética, gira en torno a esto. Por lo demás, el impulso del arte a objetivar lo fugaz, no lo permanente, atraviesa toda su historia. En medio de la dialéctica, Hegel no se dio cuenta de esto ni, por tanto, del núcleo temporal del contenido de verdad del arte. La subjetivización del arte a lo largo del siglo xix, que al mismo tiempo desencadenó sus fuerzas productivas técnicas, no sacrificó la idea objetiva del arte, sino que la temporalizó y la moldeó más puramente que la pureza clasicista. Por supuesto, la justicia suprema que se hace así al impulso mimético se convierte en una injusticia suprema porque la permanencia, la objetivación, acaba negando al impulso mimético. Pero la culpa hay que buscarla en la idea de arte, no en su presunta decadencia.

Nominalismo y forma abierta

El nominalismo estético es un proceso en la forma, y a su vez se convierte en forma: también ahí se median lo general y lo particular. Las prohibiciones nominalistas de las formas dadas son canónicas en tanto que indicaciones. La crítica de las formas está entrelazada con la crítica de su suficiencia formal. Es prototípica la diferencia, relevante para toda teoría de las formas, entre lo cerrado y lo abierto. Formas abiertas son las de las categorías de los géneros que buscan el equilibrio con la crítica nominalista de lo general. Ésta se basa en la experiencia de que la unidad de lo general y lo particular que las obras de arte buscan fracasa por principio. Nada general dado acoge sin conflicto a algo particular que no fluye del género. La generalidad perpetuada de las formas es incompatible con su propio sentido; no se cumple la pro-- mesa de lo redondo, de lo superior, de lo que reposa en sí mismo. Pues esa promesa se refiere a lo heterogéneo a las formas que probablemente nunca toleró la identidad con ellas. Las formas que crujen una vez que su instante ha pasado cometen una injusticia con la forma. La forma objetualizada frente a su otro ya no es una forma. El sentimiento de forma de Bach, que en algunos aspectos se oponía al nominalismo burgués, no consistía en el respeto, sino en mantener fluidas las formas tradicionales o, mejor dicho, en no dejar que se solidificaran: nominalismo por sentimiento de forma. Lo correcto en el cliché rencoroso que alaba a las novelas su talento para la forma es la facultad de mantener las formas en labilidad respecto de lo formado y ceder ante lo formado por simpatía sensorial en vez de domarlo; no en la manipulación más o menos feliz de las formas en tanto que tales. El sentimiento para las formas explica la problemática de las formas: que el comienzo y el final de una frase musical, que la composición equilibrada de un cuadro, que rituales de la escena como la muerte o la boda de los héroes son vanos debido a la arbitrariedad: lo configurado no hace honor a la forma de la configuración. Pero si la renuncia a los rituales en la idea del género abierto (a menudo esta idea es muy convencional, como el rondó) se libra de la mentira de lo necesario, esa idea queda desprotegida al ser confrontada con la contingencia. La obra de arte nominalista ha de llegar a ser tal organizándose puramente desde abajo en vez de que se le impongan los principios de organización. Pero ninguna obra de arte que se abandone ciegamente a sí misma tiene esa fuerza de organización que le marque los límites vinculantes: investirla con esa fuerza sería fetichista. El nominalismo estético desencadenado liquida, como la critica filosófica de Aristóteles, toda forma como resto de un ser-

en-si espiritual. Acaba en la facticidad literal, que es irreconciliable con el arte. Habría que mostrar en un artista de un nivel formal único como Mozart que cerca están de la ruina nominalista sus formas mas atrevidas y, por tanto, autenticas. El carácter de La obra de arte en tanto que artefacto es incompatible con el postulado del abandonarse puramente a la cosa. Al ser hechas, las obras de arte acogen ese momento de organización, de dirección, que le resulta insoportable a la susceptibilidad nominalista. En la insuficiencia de las formas abiertas (un ejemplo magnifico son las dificultades de Brecht para escribir finales convincentes en sus obras de teatro) culmina la aporía histórica del nominalismo del arte. Por lo demás, no se puede olvidar un salto cualitativo en la tendencia global hacia la forma abierta. Las formas abiertas mas antiguas se formaron en las formas tradicionales, a las que modificaron, pero de las cuales conservaron algo mas que el contorno. La forma sonata del clasicismo vieries era una forma dinámica, pero cerrada, y su clausura era precaria; el rondo, con la ligereza intencionada de la alternancia entre estribillo y estrofas, es una forma decididamente abierta. Sin embargo, en el interior de lo compuesto la diferencia no era tan relevante. De Beethoven a Mahler fue usual el «rondó-sonata» que trasplantaba el desarrollo de la sonata al rondo, equilibrando el juego de la forma abierta con la vinculación de la forma cerrada. Esto pudo suceder porque la forma rondo no se entregó literalmente a la contingencia, sino que solo se adaptó como forma establecida en el espíritu de la era nominalista y en recuerdo del espíritu mucho mas antiguo de los cantos de ronda, de la alternancia entre coro y solista, a la exigencia de lo no vinculante. El rondo se prestaba mejor a la simple estandarización que la sonata que se desarrolla dinámicamente, cuya dinámica no permitía tipificación pese a su compacidad. El sentimiento de forma, que en el rondo había provocado la contingencia al menos en apariencia, exigía garantías para no reventar el genero. Formas previas en Bach, como el presto del Concierto italiano, eran mas flexibles, menos rígidas, mas mezcladas, que los rondós de Mozart, que pertenecen a un estadio posterior del nominalismo. El cambio cualitativo sucedió cuando, en vez de la *contradictio in adiecto* de la forma abierta, apareció un procedimiento que sin mirar a los géneros se amoldaba al mandato nominalista; paradójicamente, los resultados eran mas cerrados que sus conciliadores antecedentes; el impulso nominalista a lo autentico se opone a las formas de juego en tanto que descendientes del divertimento feudal. El caso serio en Beethoven es burgués. La contingencia se extendió al carácter formal. Al final, la contingencia es una función de la configuración creciente. Así se pueden explicar cosas aparentemente periféricas como la disminución temporal de la longitud de las composiciones musicales, o los formatos pequeños de los mejores cuadros de Klee. La resignación ante el tiempo y el espacio retrocedieron ante la crisis de la forma nominalista al punto en tanto que algo indiferente. La *action painting*, la pintura

informal, el aleatorismo, llevan al extremo el momento de resignación: el sujeto estético se dispensa de la carga de la formación de lo que frente a el es contingente, desespera de tener que seguir soportándola; endosa la responsabilidad de la organización a lo contingente mismo. La ganancia vuelve a estar mal calculada. Por su parte, la legalidad formal presuntamente destilada de lo contingente y heterogéneo es heterogénea, no vinculante para la obra de arte; es ajena al arte en tanto que literal. La estadística se convierte en un consuelo para la ausencia de las formas tradicionales. Esta situación incluye la figura de su propia critica. Las obras de arte nominalistas necesitan siempre la intervención de la mano directriz, a la que ocultan debido a su principio. Algo aparente se infiltra en la critica extremadamente objetiva de la apariencia, tal vez tan imprescindible como la apariencia estética de todas las obras de arte. Se nota de muchas maneras en Los productos artísticos de la contingencia la necesidad de someter estos procesos estilizadores a la selección. *Corriger la fortune* es la advertencia de la obra de arte nominalista. Su fortuna no es tal, sino ese hechizo del destino del que las obras de arte intentan salir tirándose de la coleta desde que iniciaron en la Antigüedad el proceso contra el mito. En Beethoven, cuya musica no estaba menos afectada por el motivo nominalista que la filosofía hegeliana, es incomparable que impregnara la intervención que la problemática formal postula con la autonomía, con la libertad del sujeto que ha tornado consciencia de si mismo. Beethoven legitimó por su contenido lo que desde el punto de vista de la obra de arte abandonada a si misma tenia que aparecer como violencia. Ninguna obra de arte merece su nombre si mantiene lejos de si lo que de acuerdo con su propia ley es contingente. Pues de acuerdo con su propio concepto la forma es sólo forma de algo, y este algo no puede convertirse en una mera tautología de la forma. Pero la necesidad de esta relación de la forma con su otro socava la forma; esta no puede prosperar como lo puro frente a lo heterogéneo, pues quiere tanto lo puro como necesita lo heterogéneo. La inmanencia de la forma en lo heterogéneo tiene limites. Sin embargo, durante toda la historia del arte burgués no ha sido posible nada mas que el esfuerzo de, Si no resolver la antinomia del nominalismo, sl configurarla de tal modo que la forma se adquiera de su negación. Ahí, la historia del arte reciente esta no en simple analogía con la historia de la filosofía, sino que es lo mismo. Lo que Hegel llamaba *el despliegue de la verdad* era en ese movimiento lo mismo.

Construcción; estática y dinámica

La obligación de objetivar el momento nominalista, que se resiste a ello, causa el principio de construcción. La construcción es la forma de las obras que no les es impuesta ya acabada, pero que tampoco asciende desde ellas, sino que brota de su reflexión mediante la razón subjetiva. Históricamente, el concepto de construcción procede de las matemáticas; en la filosofía especulativa de Schelling fue transferido por primera vez a las cosas: tenia que encontrar el denominador general de lo difusamente contingente y la necesidad de forma. A esto se acerca mucho el concepto de construcción en el arte. Como el arte ya no puede confiar en una objetividad de los universales y empero es objetivación de los impulsos de acuerdo con su propio concepto, la objetivación es funcionalizada. Al romper la cubierta de las formas, el nominalismo sacó el arte al aire libre mucho antes de que esto se convirtiera en un programa no metafórico Tanto el pensamiento como el arte fueron dinamizados. Apenas es una generalización injusta que el arte nominalista perciba la oportunidad de objetivarse solo en el devenir inmanente, en el carácter procesual de cada obra. La objetivación dinámica, la determinación de la obra de arte como ser en si mismo, incluye un momento estático En la construcción, la dinámica se transforma en estática: la obra construida se mantiene. De este modo, el progreso del nominalismo choca con su propia cubierta. En la literatura, el prototipo de la dinamización era la intriga; en la música, el desarrollo. En los desarrollos de Haydn, la acción incesante y opaca en cuanto a su fin se convirtió en el fundamento objetivo de determinación de lo que se apercibe como expresión del humor subjetivo. La actividad particular de los motivos, que persiguen sus intereses y se flan de la aseveración (un residuo ontológico, por decirlo así) de que de este modo sirven a la armonía del todo, recuerda claramente el comportamiento celoso, astuto y tozudo de los intrigantes, los sucesores del diablo estúpido; su estupidez se sigue transmitiendo a las obras enfáticas del clasicismo dinámico, igual que pervive en el capitalismo. La función estética de esos medios era confirmar dinámicamente, mediante un devenir, el proceso desencadenado por algo singular, lo que la obra de arte pone inmediatamente, sus premisas, como resultado. Hay una especie de astucia de la sinrazón que despoja a los intrigantes de su torpeza; el individuo dominador se convierte en la afirmación del intrigante. En la música, la inevitable repetición encarna la confirmación e igualmente, como repetición de algo propiamente irrepetible, la limitación. La intriga, el desarrollo, son no solo actividad subjetiva,

devenir temporal para si. También representan en las obras una vida desatada, ciega, y que se consume. Las obras de arte ya no son un baluarte contra ella. Cada intriga, en los sentidos literal y figurado, dice: «Así están las cosas fuera». En la exposición de esos *Comment c'est*, las desprevenidas obras de arte son penetradas por su otro; lo propio de ellas, el movimiento a la objetivación, es motivado por eso heterogéneo Esto es posible porque la intriga y el desarrollo, que son unos recursos subjetivos, al ser trasplantados a las obras de arte adoptan ese carácter de la objetivación subjetiva que ellas poseen en la realidad; reprochan al trabajo social su superfluidad potencial. Esa superfluidad es verdaderamente el punto de coincidencia del arte con la empresa social real. Cuando un drama o una sonata de la era burguesa es .trabajado», es decir, descompuesto en sus motivos mas pequeños y objetualizado mediante la síntesis dinámica de ellos, ahí resuena, hasta en lo mas sublime, la producción de mercancías La conexión de esos procedimientos técnicos con procedimientos materiales, desarrollados desde el periodo manufacturero, esta por aclarar, pero es evidente. Con la intriga y el desarrollo, la empresa se introduce no solo como vida heterogénea en las obras, sino también como su propia ley: las obras de arte nominalistas eran *tableaux économiques* ignorantes de si mismos. Este es el origen del humor moderno desde el punto de vista de la filosofía de la historia. Ciertamente, la empresa de fuera reproduce la vida. Es un medio para un fin. Pero sojuzga a todos los fines hasta acabar convirtiéndose en un fin, algo verdaderamente absurdo. En el arte, esto se repite en el hecho de que las intrigas, los desarrollos, las acciones (en la depravación: los crímenes de las novelas policiacas) absorben todo el interés. Por el contrario, las soluciones que se proponen se degradan a un patrón. Así, la empresa real, que de acuerdo con su propia definición sólo es para algo, contradice a esa definición, se vuelve estúpida en sí misma y ridícula para el ingenio estético. Haydn, uno de los compositores más grandes, atribuyó paradigmáticamente a la obra de arte mediante la configuración de sus *finali* la nihilidad de la dinámica mediante la cual ellos se objetivan; en la,misma capa tiene su lugar lo que se puede considerar humor en Beethoven. Cuanto más la intriga y la dinámica se convierten en fines en sí mismas (la intriga ya fue un material disparatado en *Les liaisons dangereuses*), tanto más cómicas se vuelven también en el arte; tanto más se convierte el afecto que subjetivamente estaba integrado en esa dinámica en la ira por la moneda perdida, en el momento de indiferencia en la individuación. Se viene abajo el principio dinámico, del que el arte esperó durante más tiempo y con más decisión la homeostasis entre lo general y lo particular. También este principio es desencantado por el sentimiento de forma, es sentido como algo estúpido. Esta experiencia se remonta a mediados del siglo XIX. Baudelaire, apologeta de la forma no menos que poeta lírico de la vida moderna, la expresó en la dedicatoria de *Le spleen de Paris* diciendo que él podía

cortar donde quisiera, o donde el lector quisiera en el curso de su lectura: «Pues no suspendo su voluntad reacia al hilo interminable de una intriga superflua»[86]. Lo que el arte nominalista organizó mediante el devenir es estigmatizado ahora como superfluo porque se percibe la intención de la función, la cual desagrada. El testigo principal de toda la estética de *l'art pour l'art* rinde las armas en su frase: su *dégoût* se extiende al principio dinámico que genera a la obra como algo que es en sí. Desde entonces, la ley de todo arte es su anti ley. Igual que a la obra de arte nominalista burguesa se le quedó vieja la aprioridad formal estática, ahora envejece la dinámica estética, en consonancia con la experiencia de que ya no hay vida, que Kürnberger formuló por primera vez, pero que sacude cada verso de Baudelaire. Esto no ha cambiado en la situación del arte de hoy. El carácter procesual queda afectado por la crítica de la apariencia, no simplemente de la apariencia estética general, sino de la apariencia de progreso en medio de la realidad siempre igual. El proceso es desenmascarado como repetición; el arte tiene que avergonzarse de él. En la modernidad está cifrado el postulado de un arte que ya no se doblega a la disyunción de estática y dinámica. Indiferente frente al cliché dominante del desarrollo, Beckett ve su tarea en moverse en un espacio infinitamente pequeño, en el punto sin dimensión. En tanto que principio del *II faut continuer*, este principio estético de construcción estaría más allá de la estática; más allá de la dinámica, en tanto que quedarse quieto, confesión de su inutilidad. En concordancia con esto, todas las técnicas constructivistas del arte se mueven hacia la estática. El telos de la dinámica de lo siempre igual ya sólo es la desgracia; la poesía de Beckett mira a esto a la cara. La consciencia comprende lo limitado del progreso que se basta ilimitadamente a sí mismo como ilusión del sujeto absoluto; el trabajo social impide estéticamente el *pathos* burgués una vez que quedó clara la superfluidad del trabajo. La dinámica de las obras de arte está obstaculizada tanto por la esperanza en eliminar el trabajo como por la amenaza de morir de frío; ambas cosas se anuncian objetivamente en ella, que no puede elegir. El potencial de libertad que se hace visible en ella está al mismo tiempo inhibido por el orden social, por lo que no es sustancial al arte. De ahí la ambivalencia de la construcción estética. Ésta es capaz tanto de codificar la abdicación del sujeto debilitado y de convertir al extrañamiento absoluto en asunto del arte, que quería lo contrario, como de anticipar la *imago* de un estado reconciliado que estaría por encima de la estática y de la dinámica. Algunas conexiones transversales con la tecnocracia hacen sospechar que en la estética el principio de construcción obedece al mundo administrado, pero puede conducir a una forma estética todavía desconocida cuya organización racional alude a la

86 Charles BAUDELAIRE, *Le spleen de Paris. Lyrische Prosa*, Dieter Roser (trad.), Múnich y Esslingen, 1960, p. 5.

eliminación de todas las categorías de administración junto con sus reflejos en el arte.

Sociedad

Carácter doble del arte: *fait social* y autonomía; sobre el carácter fetichista

Sin duda, antes de la emancipación del sujeto el arte era algo social de una manera en cierto sentido más inmediata que después. Su autonomía, su independización respecto de la sociedad, fue función de la consciencia burguesa de libertad, que por su parte iba unida a la estructura social. Antes de que esa consciencia se formara, el arte estaba en sí en contradicción con el dominio social y con su prolongación en las mores, pero no para sí. Hubo conflictos ocasionalmente desde el veredicto en *La república* de Platón, pero nadie tuvo la idea de un arte completamente opositor, y los controles sociales eran mucho mas directos que en la era burguesa hasta el umbral de los Estados totales. Por otra parte, la burguesía integró al arte de una manera mucho mas completa que cualquier sociedad anterior. La presión del nominalismo ascendente sacó a la luz el carácter social del arte, que siempre estuvo presente de una manera latente; esto es mucho mas evidente en las novelas que en las estilizadas y distanciadas epopeyas caballerescas. La afluencia de experiencias que ya no fueron moldeadas por géneros apriórícos y la obligación de constituir la forma a partir de esas experiencias, desde abajo, ya son «realistas» por cuanto respecta al puro estado estético, antes de todo contenido. Ya no estando sublimada de antemano por el principio de estilización, la relación del contenido con la sociedad de la que procede se vuelve mucho mas sólida, y no solo en la literatura. Incluso los géneros a los que se suele considerar inferiores se habían distanciado de la sociedad aunque, como en el caso de la comedia ática, tematizaran situaciones y acontecimientos de la vida cotidiana; la huida a la tierra de nadie no es una cabriola de Aristófanes, sino un momento esencial de su forma. Que el arte sea, por una parte, un producto del trabajo social del espíritu, un *fait social*, se vuelve explícito cuando el arte se aburguesa. El arte trata la relación del artefacto con la sociedad empírica como objeto; al principio de este desarrollo se encuentra *Don Quijote*. Pero el arte no es social ni solo por el modo de su producción en el que se concentre en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas ni por el origen social de su contenido. Mas bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como «socialmente útil», el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia, que los puritanos de todas las tendencias reprueban. No hay nada puro, completamente elaborado de acuerdo con su ley inmanente, que no critique

implícitamente, que no denuncie la humillación de una situación que tiende a la sociedad del intercambio total: en ella, todo es solo para otro. Lo asocial del arte es la negación determinada de la sociedad determinada. Por supuesto, el arte autónomo se ofrece mediante su repudio de la sociedad, que equivale a la sublimación mediante la ley formal, también como vehículo de la ideología: en la distancia deja intacta a la sociedad que le horroriza. Pero esto es algo mas que solo ideología: la sociedad no es sólo la negatividad que la ley estética formal condena, sino que hasta en su figura mas problemática es el compendio de la vida de los seres humanos que se produce y reproduce. El arte no se pudo dispensar ni de este momento ni de la critica mientras el proceso social no se manifestó como un proceso de autodestrucción; y no esta en manos del arte, que carece de juicio, separar esas dos cosas mediante intenciones. Tanto la fuerza productiva pura como la fuerza productiva estética, una vez liberadas del dictado heterónomo, son objetivamente lo contrario de la fuerza encadenada, pero también el paradigma de la actuación desastrosa por si misma. El ante solo se mantiene vivo gracias a su fuerza de resistencia social; si no se cosifica, se convierte en mercancía Lo que el arte aporta a la sociedad no es comunicación con ella, sino algo muy mediato, la resistencia en la cual el desarrollo social se reproduce gracias al desarrollo intraestético sin ser imitado. La modernidad radical preserva la inmanencia del arte, so pena de su autodestrucción, de tal modo que la sociedad solo puede entrar en el oscurecida, como en los sueños, con los que siempre se ha comparado a las obras de arte. Nada social en el arte lo es de una manera inmediata, ni siquiera donde el arte lo ambiciona. Hace poco, el socialmente comprometido Brecht tuvo que alejarse de la realidad social a la que se refieren sus obras de teatro para dar expresión artística a su actitud. Tuvo que recurrir a manejos jesuíticos para camuflar como realismo socialista lo que el escribía y eludir así a la inquisición La música revela un secreto de todo el ante. En la musica, la sociedad, su movimiento y sus contradicciones solo aparecen en sombras, hablan desde ella, pero hay que identificarlas; esto mismo le sucede a la sociedad en todo ante. Donde el arte parece copiar a la sociedad, se convierte en un *como si*. La China de Brecht no está menos estilizada, por motivos contrarios, que la Messina de Schiller. Los juicios morales sobre los personajes de las novelas y del teatro no eran nada, aunque sus modelos se los hubieran merecido; las discusiones sobre si el héroe positivo puede tener rasgos negativos son tan estúpidas como cree quien las percibe fuera de su ámbito La forma opera como un imán que ordena los elementos de la empiria sacándolos del nexo de su existencia extraestética; solo de este modo se apoderan de la esencia extraestética Al revés, en la praxis de la industria cultural el respeto esclavo por los detalles empíricos, la apariencia completa de fidelidad fotográfica, se une tanto mas exitosamente a la manipulación ideológica mediante el aprovechamiento de esos elementos. Lo

social en el arte es su movimiento inmanente contra la sociedad, no su toma de posición manifiesta. Su gesto histórico expele a la realidad empírica, a la que las obras de arte pertenecen en tanto que cosas. Si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es su falta de función. Las obras de arte encarnan negativamente mediante su diferencia respecto de la realidad embrujada un estado en el que lo existente ocupa el lugar correcto, su propio lugar. Su encantamiento es desencantamiento. La esencia social de las obras de arte necesita la reflexión doble sobre su ser-para-sí y sus relaciones con la sociedad. Su carácter doble es manifiesto en todas sus apariciones, pues cambian y se contradicen a sí mismas. Los críticos sociales progresivos reprocharon plausiblemente al programa de *l'art pour l'art*, que estaba vinculado a la reacción política, el fetichismo en el concepto de obra de arte pura, que se basta a sí misma. Lo acertado de este reproche es que las obras de arte, que son productos del trabajo social y están sometidas a la ley formal o generan una, se cierran a lo que ellas mismas son. Por tanto, cada obra de arte podría estar afectada por el veredicto de la falsa consciencia y ser atribuida a la ideología. Formalmente, con independencia de lo que digan, son ideología en tanto que ponen a priori lo espiritual como algo independiente y superior respecto de las condiciones de su producción material, y se engañan sobre la antiquísima culpa en la separación entre trabajo corporal y trabajo espiritual. Lo que esa culpa elevó es rebajado por ella. Por eso, las obras de arte con contenido de verdad no se agotan en el concepto de arte; los teóricos del arte por el arte, como Valéry, llamaron la atención sobre esto. Pero su fetichismo culpable no basta para despachar a las obras de arte (no basta para despachar a nada culpable); pues nada en el mundo mediado socialmente se encuentra fuera de su nexo de culpa. Sin embargo, el contenido de verdad de las obras de arte (que también es su verdad social) tiene como condición su carácter fetichista. El principio del ser-para-otro, que en apariencia es el adversario del fetichismo, es el principio del intercambio, y en él se camufla el dominio. Por lo carente de dominio sólo responde lo que no se acomoda a él; por el valor de uso marchito, lo inútil. Las obras de arte son los lugartenientes de las cosas ya no desfiguradas por el intercambio, de lo que no está estropeado por el beneficio y por la falsa necesidad de la humanidad humillada. En la apariencia total, la apariencia del ser-en-sí de las obras de arre es la máscara de la verdad. La burla de Marx sobre el honorario vergonzoso que Milton recibió por *El Paraíso perdido*, que no se acredita en el mercado como un trabajo socialmente úti1[87], es en tanto que denuncia del arte la mejor defensa del arte frente a su funcionalización burguesa, que continúa en su condena social adialéctica. Una sociedad liberada estaría más allá de la irracionalidad de sus *faux frais* y más allá de la racionalidad fin-medios del provecho. Esto se codifica en el

87 Cfr. Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Theorien über den Mehrwert*, 1ª parte, suplementos, en *Werke*, cit., vol. 2ó, p. 377.

arte y es su bomba social. Como los fetiches mágicos son una de las raíces históricas del arte, las obras de arte tienen algo fetichista que se aparta del fetichismo de las mercancías. Esto no pueden ni eliminarlo ni negarlo; también desde el punto de vista social, el momento enfático de la apariencia en las obras de arte es, en tanto que correctivo, el órganon de la verdad. Las obras de arte que no insisten de una manera tan fetichista en su coherencia, como si fueran lo absoluto que no pueden ser, carecen de valor de antemano; pero la subsistencia del arte se vuelve precaria en cuanto toma consciencia de su fetichismo y (como ha sucedido desde mediados del siglo XIX) se aferra a él. El arte no puede denunciar a su propia ofuscación; no sería nada sin ella. Esto lo conduce a la aporía. Lo único que lleva un poco más allá de ésta es el conocimiento de la racionalidad de su irracionalidad. Las obras de arte que quieren despojarse del fetichismo mediante intervenciones políticas muy dudosas suelen enredarse socialmente en la falsa consciencia debido a la inevitable y en vano ensalzada simplificación. En la praxis de cortas miras a la que se entregan se prolonga su propia ceguera.

Recepción y producción

La objetivación del arte, que desde fuera (desde la sociedad) es su fetichismo, es social en tanto que producto de la división del trabajo. Por eso, la relación del arte con la sociedad no hay que buscarla ante todo en la esfera de la recepción. Precede a ésta: hay que buscarla en la producción. El interés por la descodificación social del arte tiene que dirigirse a la producción en vez de contentarse con la investigación y clasificación de los efectos, que por diversas razones sociales divergen por completo de las obras de arte y de su contenido social objetivo. Las reacciones humanas ante las obras de arte están mediadas al extremo desde tiempos inmemoriales, no se refieren inmediatamente a la cosa; hoy, están mediadas por el conjunto de la sociedad. La investigación de los efectos ni llega al arte en tanto que algo social ni puede dictar normas al arte, una función que usurpa bajo el espíritu positivista. La heteronomía que mediante el giro normativo de los fenómenos de la recepción se impondría al arte superaría en tanto que atadura ideológica a todo lo ideológico que pueda ser inherente a su fetichización. El arte y la sociedad convergen en el contenido, no en algo exterior a la obra de arte. Esto se refiere también a la historia del arte. La colectivización del individuo sucede a costa de la fuerza productiva social. En la historia del arte vuelve la historia real en virtud de la vida propia de las fuerzas productivas que proceden de ella y a continuación se separan de ella. En esto se basa el recuerdo de lo perecedero mediante el arte. El arte lo conserva y lo presenta cambiándolo: esta es la explicación social de su núcleo temporal. Absteniéndose de la praxis, el arte se convierte en el esquema de la praxis social: cada obra de arte autentica cambia en si misma. Mientras que la sociedad se interna en el arte en virtud de la identidad de las fuerzas y de las relaciones para desaparecer en el, el arte (incluso el mas avanzado) tiene en si la tendencia a su socialización, a su integración social. Pero esta tendencia no le proporciona, como dice un cliché amigo del progreso, la bendición de la justicia mediante la confirmación ulterior. Por lo general, la recepción desgasta lo que en el arte era la negación determinada de la sociedad. Las obras suelen actuar críticamente en el momento de su aparición; mas tarde quedan neutralizadas debido al cambio de la situación La neutralización es el precio social de la autonomía estética Una vez que las obras de arte están sepultadas en el panteón de los bienes culturales, están dañadas ellas mismas, su contenido de verdad. La neutralización es universal en el mundo administrado. El surrealismo se opuso a la fetichización del arte como una esfera aparte, pero en

tanto que arte fue conducido mas allá de la figura pura de la protesta. Los pintores, como Andre Masson, en los que decidía la calidad de la *peinture* establecieron una especie de equilibrio entre el escandalo y la recepción social. Finalmente, Salvador Dalí se convirtió en un pintor de la *society* de segunda potencia, el Laszlo o el Van Dongen de una generación que en el vago sentimiento de una crisis estabilizada durante décadas creía ser *sophisticated*. Esto hizo posible la falsa pervivencia del surrealismo. Las corrientes modernas en las que contenidos que irrumpen como un *shock* socavaron la ley formal están predestinadas a pactar con el mundo, que recuerda en secreto la materialidad no sublimada en cuanto le quitan el aguijón Por supuesto, en la era de la neutralización total también se abre camino la reconciliación falsa en el ámbito de la pintura abstracta radical: lo no objetual queda bien como decoración de las paredes del nuevo bienestar. Está por ver si de este modo también se reduce la cualidad inmanente; el entusiasmo con que los reaccionarios subrayan el peligro habla contra ella. Seria idealista localizar la relación entre el arte y la sociedad solo en los problemas estructurales sociales, como mediada socialmente. El carácter doble del arte, como autonomía y como *fait social*, se manifiesta una y otra vez en dependencias y conflictos fuertes de ambas esferas. A menudo se interviene inmediatamente de una manera social y económica en la producción artística; hoy, por ejemplo, mediante contratos a largo plazo de los pintores con marchantes que favorecen lo que las artes aplicadas llaman *una nota propia* y la impertinencia *una malla*. El hecho de que el expresionismo alemán desapareciera tan rápidamente puede tener razones artísticas en el conflicto entre la idea de la obra y la idea especifica del grito absoluto. Las obras expresionistas nunca han salido bien sin algo de traición. A esto hay que añadir que el genero envejeció políticamente cuando su ímpetu revolucionario no se realizó y la Unión Soviética empezó a perseguir al arte radical. Sin embargo, no hay que olvidar que los autores de aquel movimiento no fueron tomados en cuenta en aquel momento (hubo que esperar cuarenta o cincuenta años), pero estaban obligados a vivir y (como dicen en América) *to go comercial*; habría que demostrar esto en la mayor parte de los escritores expresionistas alemanes que sobrevivieron a la Primera Guerra Mundial. Sociológicamente, se puede conocer en el destino de los expresionistas la primacía del concepto burgués de profesión sobre la pura necesidad de expresión que inspiraba (aunque suavizada) a los expresionistas. En la sociedad burguesa, los artistas (al igual que todos los productores espirituales) están obligados a seguir adelante en cuanto se presentan como artistas. Los expresionistas agotados buscaron temas prometedores desde el punto de vista del mercado. La falta de una obligación inmanente a producir al mismo tiempo que existe la coacción económica de seguir produciendo se comunica al producto como su indiferencia objetiva.

Elección de la materia: sujeto artístico; relación con la ciencia

De las mediaciones del arte y la sociedad, la material, el tratamiento de objetos abierta o encubiertamente sociales, es la mas superficial y engañosa Que socialmente la escultura de un minero diga mas a priori que una escultura sin héroes proletarios solo se sigue creyendo donde (como sucede en las democracias populares) el arte es incluido en la realidad en tanto que factor operante para «formar opinión» y es subsumido bajo los fines de la realidad para incrementar la producción. El minero idealizado de Meunier se adaptaba junto con su realismo a esa ideología burguesa que despachaba al proletariado (que todavía era visible por entonces) certificando que también él tenía una humanidad bella y una *physis* noble. También el naturalismo crudo suele ir de la mano del placer oprimido (anal, en lenguaje psicoanalítico), del carácter burgués deformado. Con facilidad se deleita en la miseria y la depravación que él fustiga; al igual que los autores nacionalistas, Zola glorificó la fertilidad y empleó clichés antisemitas. En la capa del material no se puede trazar una frontera entre la agresividad y el conformismo de la acusación. La indicación que figuraba en la partitura de un coro de parados: «Hay que cantarlo feo» podía funcionar hacia 1930 como salvoconducto de mentalidad, pero no daba testimonio de una consciencia avanzada; nunca estuvo claro si la actitud artística de chillar y de la rudeza denuncia a ésta en la realidad o si se identifica con ella. La denuncia sólo sería posible para lo que la estética social deja de lado: la configuración. Socialmente decide en las obras de arte el contenido que habla desde sus estructuras formales. Kafka, en cuya obra el capitalismo monopolista sólo aparece a lo lejos, codifica en la escoria del mundo administrado de una manera más fiel y poderosa lo que les sucede a los seres humanos bajo el hechizo social total que las novelas sobre los *trusts* industriales corruptos. Que la forma sea el lugar del contenido social se puede concretar en el lenguaje de Kafka. Se ha llamado a menudo la atención sobre la objetividad del lenguaje de Kafka, que recuerda a Kleist, y sus lectores de igual rango han captado la contradicción con los procesos que por su carácter imaginario se apartan de una exposición tan sobria. Pero ese contraste no se vuelve productivo sólo manteniendo amenazadoramente cerca lo imposible mediante una descripción cuasi realista. Sin embargo, la crítica de los rasgos realistas de la forma kafkiana (una crítica demasiado artística para oídos comprometidos) tiene su aspecto social. Gracias a algunos de estos rasgos, Kafka es soportable para un ideal de orden (la vida sencilla y la actividad modesta en el lugar asignado) que

era la tapadera de la represión social. El hábito lingüístico del ser-así-y-no-de-otra-manera es el medio en virtud del cual el hechizo social aparece. Sabiamente, Kafka se cuida de nombrarlo, como si de lo contrario se rompiera el hechizo cuya omnipresencia insuperable define el espacio de la obra de Kafka y que, siendo su a priori, no se puede tematizar. El lenguaje de Kafka es el *órganon* de esa configuración de positivismo y mito que socialmente se puede empezar a comprender ahora. La consciencia cosificada, que presupone y confirma la ineludibilidad e inalterabilidad de lo existente, es la herencia del viejo hechizo, la nueva figura del mito de lo siempre igual. En su arcaísmo, el estilo épico de Kafka es mímesis de la cosificación. Mientras que su obra tiene que renunciar a trascender el mito, da a conocer en él al nexo de ofuscación de la sociedad mediante el cómo, mediante el lenguaje. El disparate es tan obvio en el relato de Kafka como propio de la sociedad. Son socialmente mudos los productos que cumplen su deber al exponer tal cual lo social de que tratan y consideran un gran mérito este metabolismo con la naturaleza segunda en tanto que reflejo. En sí, el sujeto artístico es social, no privado. En ningún caso se vuelve social mediante la colectivización forzosa o mediante la selección de la materia. En la era del colectivismo represivo, el arte tiene la fuerza de la oposición a la mayoría compacta (que se ha convertido en un criterio de la cosa y de su verdad social) en el productor solitario y descubierto, sin que esto excluya las formas colectivas de producción, como los talleres de composición proyectados por Schönberg El artista, al comportarse en su producción de una manera negativa respecto de su propia inmediatez, obedece inconscientemente a algo social general: en cada corrección conseguida, el sujeto global (que todavía no está conseguido) le mira por encima de los hombros. Las categorías de la objetividad artística van con la emancipación social donde la cosa se libera por su propio impulso de la convención y del control sociales. Las obras de arte no pueden conformarse con una generalidad vaga y abstracta, como el clasicismo. La escisión y, por tanto, el estado histórico concreto de lo heterogéneo a ellas es su condición. Su verdad social depende de que se abran a ese contenido. Éste se convierte en su materia, que ellas asimilan, y su ley formal no suaviza la escisión, sino que exige configurarla y hace de ella su propio asunto. — La participación de la ciencia en el despliegue de las fuerzas productivas artísticas es profunda, y casi por completo desconocida; aunque la sociedad se introduce en el arte mediante métodos tomados de la ciencia, la producción artística no es científica, ni siquiera la de un constructivismo integral. Todos los hallazgos científicos pierden en el arte el carácter de literalidad: esto se conoce en la modificación de las leyes óptico-perspectívicas en la pintura, de las relaciones tonales naturales en la música Si el arte asustado ante la técnica intenta mantener su sitio proclamando su paso a la ciencia, malinterpreta el valor de las ciencias en la realidad empírica. Por otra

parte, no hay que emplear al principio estético como sacrosanto contra las ciencias, que es lo que quería el irracionalismo. El arte no es un complemento cultural más de la ciencia, sino que es crítico con ella. La falta de espíritu que se puede reprochar a las ciencias del espíritu de hoy como su insuficiencia inmanente casi siempre es al mismo tiempo falta de sentido estético No es casualidad que la ciencia aprobada se enfurezca cuando en su ámbito se agita lo que ella atribuye al arte para permanecer tranquila en su propio negocio; que alguien sepa escribir lo vuelve sospechoso para la ciencia. La grosería del pensamiento es la incapacidad de diferenciar en la cosa, y la diferenciación es una categoría tanto estética como cognoscitiva. No se puede fundir a la ciencia con el arte, pero las categorías que rigen en una y en otro no son completamente diferentes. La consciencia conformista quiere que sea al revés: por una parte, no tiene la fuerza para distinguir estas dos esferas; por otra parte, no acepta que en esferas no idénticas operen fuerzas idénticas Esto vale no menos desde el punto de vista moral. La brutalidad contra las cosas es potencialmente brutalidad contra las personas. Lo rudo, el núcleo subjetivo de lo malvado, es negado a priori por el arte, para el que es imprescindible el ideal de lo completamente formado: esto, y no la proclamación de tesis morales o la obtención del efecto moral, es la participación del arte en la moral y lo vincula con una sociedad mas digna de los seres humanos.

El arte como modo de comportarse

Las luchas sociales, las relaciones de clase, dejan su huella en la estructura de las obras de arte; frente a esto, las posiciones políticas que las obras de arte adoptan son epifenómenos que por lo general perjudican a la elaboración de las obras de arte y a su propio contenido de verdad social. La convicción sirve de poco. Habrá que discutir hasta que punto la tragedia ática (incluido Eurípides) tomó partido en los virulentos conflictos sociales de la época; sin embargo, la tendencia de dirección de la forma trágica frente a los materiales míticos, la disolución del hechizo del destino y el nacimiento de la subjetividad dan testimonio de la emancipación social respecto de los nexos feudales y familiares, así como (en la colisión entre la norma mítica y la subjetividad) del antagonismo entre el dominio aliado con el destino) y la humanidad que despierta a la mayoría de edad. El hecho de que la tendencia histórica y el antagonismo se hayan convertido en un a priori formal en vez de ser tratados de una manera meramente material confiere a la tragedia su sustancialidad social: la sociedad aparece en ella tanto mas autentica cuanto menos se refiere la tragedia a ella. El partidismo, que es una virtud de las obras de arte no menos que de los seres humanos, vive en la profundidad en que las antinomias sociales se convierten en la dialéctica de las formas: los artistas cumplen su función social al ayudar a hablar a las antinomias sociales mediante la síntesis de la obra; en sus últimos tiempos, el propio Lukács se sintió obligado a hacer consideraciones de este tipo. De este modo, la configuración que articula las contradicciones mudas e implícitas tiene rasgos de una praxis que huye no solo de la praxis real; satisface al concepto de arte en tanto que modo de comportamiento. El arte es una figura de la praxis y no tiene que pedir perdón por no actuar directamente: no podría aunque quisiera; el efecto político de las obras «comprometidas» es muy incierto. Los puntos de vista sociales de los artistas pueden tener su función en la irrupción en la consciencia conformista, pero pasan a segundo plano con el despliegue de las obras. No significa nada para el contenido de verdad de Mozart que dijera unas cosas horribles cuando murió Voltaire. Por supuesto, en el momento de su aparición no se puede abstraer de lo que las obras de arte quieren; quien valora a Brecht solo por sus méritos artísticos no se equivoca menos que quien juzga su significado a partir de sus tesis. La inmanencia de la sociedad en la obra es la relación social esencial del arte, no la inmanencia del arte en la sociedad. Como el contenido social del arte no se encuentra fuera de su *principium individuationis*, sino en la

individuación, que es algo social, la esencia social del arte le esta oculta al arte mismo y tiene que ser recuperada por la interpretación.

Ideología y verdad

Sin embargo, el contenido de verdad es capaz de afirmarse incluso en las obras de arte que están impregnadas de ideología hasta en su interior. La ideología, en tanto que apariencia socialmente necesaria, siempre es en esa necesidad al mismo tiempo la figura deformada de lo verdadero. Un umbral de la consciencia social de la estética frente a la banalidad es que la estética refleja la critica social de lo ideológico° de las obras de arte en vez de repetirla. Un modelo del contenido de verdad de una obra completamente ideológica en sus intenciones es Stifter. Ideológicos son no sólo los materiales conservador-restaurativos que él elige y el *fabula docet*, sino también la forma objetivista, que sugiere micrológicamente una empiria delicada, una vida correcta y con sentido de la que se pueden contar historias. Por eso se convirtió Stifter en el ídolo de una burguesía noble-retrospectiva. Las capas que le procuraron su popularidad semi-esotérica se deshojan. Pero con esto no está dicha la última palabra sobre él; la reconciliación está exagerada en su fase tardía. La objetividad se convierte en una máscara; la evocación de la vida, en un ritual fracasado. A través de la excentricidad de lo mediano se trasluce el sufrimiento silenciado y negado del sujeto alienado y la irreconciliabilidad de la situación. Pálida es la luz que cae sobre la prosa madura de Stifter, como si fuera alérgica a la dicha del color; queda reducida a un esquema por la exclusión de lo molesto y de lo reacio de una realidad social que es tan incompatible con la convicción del poeta como con el a priori épico que heredó convulsivamente de Goethe. Lo que sucede contra la voluntad de esta prosa mediante la discrepancia de su forma y de la sociedad ya capitalista pasa a su expresión. La sobretensión ideológica confiere a la obra de manera mediata su contenido de verdad no ideológico, su superioridad sobre toda la literatura de consuelo y confortación, y le proporciona la auténtica calidad que Nietzsche admiraba. Por lo demás, Nietzsche es el paradigma de qué poco la intención poética, incluso el sentido encarnado o representado inmediatamente por una obra de arte, es lo mismo que su contenido objetivo; en él, el contenido es verdaderamente la negación del sentido, pero no sería posible sin que la obra se refiriera al sentido y a continuación lo suprimiera mediante su propia complexión. La afirmación se convierte en la clave de la desesperación, y la negatividad más pura del contenido contiene (como en Stifter) algo de afirmación. El resplandor que hoy emiten las obras de arte que prohíben la afirmación es la aparición de lo inefable afirmativo, de la presentación de algo que no existe como si existiera. Su

pretensión de ser se extingue en la apariencia estética; lo que no existe queda prometido al aparecer. La constelación de lo existente y lo no existente es la figura utópica del arte. Aunque se ve forzado a la negatividad absoluta, el arte no es absolutamente negativo gracias precisamente a esa negatividad. La esencia antinómica del resto afirmativo se comunica a las obras de arte no en su posición respecto de lo existente, de la sociedad, sino de manera inmanente, y arroja una luz siniestra sobre ella. Ninguna belleza puede eludir hoy la cuestión de si es bella y si no se ha infiltrado mediante la afirmación sin proceso. La aversión a las artes aplicadas es, desplazada, la mala conciencia del arte que se agita al sonar cualquier acorde, al encontrarse ante cualquier color. La crítica social del arte no tiene por qué acercarse al arte desde fuera: está causada por las formaciones intraestéticas. La susceptibilidad incrementada del sentido estético se aproxima asintóticamente a la susceptibilidad contra el arte motivada socialmente. — La ideología y la verdad del arte no están separadas estrictamente. El arte no tiene a una sin la otra; esta reciprocidad induce al abuso ideológico y a la tabula rasa. No hay más que un paso desde la utopía de la igualdad consigo mismo de las obras de arte al hedor de las rosas celestiales que el arte (como las mujeres, según Schiller) esparce por la vida terrenal. Cuanto más desvergonzadamente la sociedad pasa a esa totalidad en que señala su lugar a todo, incluido el arte, tanto más completamente se polariza en ideología y en protesta; es difícil que esta polarización le haga bien. La protesta absoluta angosta al arte y daña a su razón de ser; la ideología se reduce a la copia paupérrima y autoritaria de la realidad.

«Culpa»

En la cultura resucitada tras la catástrofe, el arte adopta algo ideológico mediante su existencia pura, antes de todo contenido. Su desproporción con el horror sucedido y amenazante lo condena al cinismo incluso ahí; se aparta del horror en cuanto lo ve. Su objetivación implica frialdad frente a la realidad. El arte queda degradado así a compinche de la barbarie a cuya merced él mismo queda cuando renuncia a la objetivación y de repente colabora, aunque sea mediante el compromiso polémico. Hoy, todas las obras de arte (incluidas las radicales) tienen un aspecto conservador; su existencia ayuda a consolidar las esferas del espíritu y de la cultura, cuya impotencia real y cuya complicidad con el principio de la desgracia salen sin tapujos a la luz. Pero esto conservador, que contra la tendencia a la integración social es más fuerte en las obras avanzadas que en las obras moderadas, no sólo es digno de desaparecer. Sólo en la medida en que el espíritu sobrevive y sigue actuando en su figura más avanzada, es posible la oposición al dominio omnímodo de la totalidad social. Una humanidad a la que el espíritu progresante no le hubiera entregado lo que ella se dispone a liquidar se hundiría en esa barbarie que una organización racional de la sociedad tiene que impedir. Aun tolerado, el arte encarna en el mundo administrado lo que no se deja organizar y lo que la organización total oprime. Los tiranos de la nueva Grecia sabían muy bien por que prohibían las obras de Beckett, en las que no se habla de política La asocialidad se convierte en la legitimación social del arte. En nombre de la reconciliación, las obras autenticas tienen que borrar toda huella del recuerdo de la reconciliación Sin embargo, la unidad (a la que no se escapa ni lo disociativo) no seria posible sin la vieja reconciliación. Las obras de arte son culpables socialmente a priori, mientras que cada una que se merece su nombre intenta expiar su culpa. Su posibilidad de sobrevivir reside en que su esfuerzo para la síntesis también es irreconciliabilidad. Sin la síntesis que confronta a la obra de arte autónoma con la realidad, nada estaría fuera del hechizo de la realidad; el principio de separación del espíritu que difunde al hechizo en su rededor es también quien lo quebranta al determinarlo.

Recepción del arte avanzado

Que la tendencia nominalista del arte tiene implicaciones sociales en el extremo de la supresión de las categorías de orden dadas es evidente en los enemigos del arte moderno, hasta llegar a Emil Staiger. Su simpatía por lo que ellos llaman *imagen directriz* es inmediatamente una simpatía por la represión social, en especial por la represión sexual. La conexión de una actitud social reaccionaria con el odio a la modernidad artística, que el análisis del carácter obediente a la autoridad deja clara, queda documentada por la propaganda fascista vieja y nueva y confirmada por la investigación social empírica La ira contra la presunta destrucción de bienes culturales sacrosantos y, por tanto, ya no experimentados es la tapadera de los deseos destructivos de los airados. Para la consciencia dominante, una consciencia que quisiera que las cosas fueran diferentes es caótica porque se desvía de Jo endurecido. Los ataques mas virulentos contra la anarquía del arte moderno (que no es gran cosa) suelen proceder de personas cuyos burdos errores en el nivel de información mas simple delatan su desconocimiento de lo que odian; esas personas son inabordables porque no quieren experimentar lo que están decididas a rechazar de antemano. Es indiscutible la parte de culpa de la división del trabajo en todo esto. Igual que la persona no especializada no comprende sin mas los desarrollos mas recientes de la física nuclear, quien no sea especialista tampoco comprenderá la música o la pintura modernas, que son muy complejas. Pero mientras que en la física se acepta la incomprensibilidad porque se confía en la racionalidad que conduce a los teoremas físicos mas recientes y que por principio cualquiera puede comprender, la incom- prensibilidad es estigmatizada en el arte moderno como arbitrariedad esquizoide aunque lo estéticamente incomprensible no puede ser eliminado de la experiencia, como tampoco el esoterismo científico. El arte ya solo puede realizar su generalidad humana mediante la división consecuente del trabajo: todo otro arte es falsa consciencia. Objetivamente, las obras de calidad (en tanto que formadas por completo en si mismas) son menos caóticas que innumerables obras con una fachada reluciente cuya propia figura se desmorona por debajo. Esto molesta a pocos. El carácter burgués tiende a aferrarse a lo malo frente al conocimiento mejor; un componente fundamental de la ideología es que nunca se cree por completo en ella, que avanza desde el autodesprecio a la autodestrucción La consciencia semiformada persevera en el «Me gusta», riéndose con cinismo y desconcierto de que se fabriquen despojos culturales para engatusar a los

consumidores: en tanto que ocupación del tiempo libre, el arte tiene que ser cómodo y no vinculante; los consumidores aceptan el engaño porque presienten en secreto que el principio de su propio realismo sano es el engaño de pagar con la misma moneda. En esa consciencia falsa y al mismo tiempo hostil al arte se despliega el momento de ficción del arte, su carácter de apariencia en la sociedad burguesa: *mundus vult decipi* es su imperativo categórico para el consumo artístico. De ahí que toda experiencia artística presuntamente ingenua quede recubierta de podredumbre; en esta medida, no es ingenua. Objetivamente, la consciencia predominante es movida a ese comportamiento obstinado porque los socializados tienen que fallar ante el concepto de la mayoría de edad (también de la mayoría de edad estética) que postula el orden que ellos reclaman como su propio orden y al que se aferran a cualquier precio. El concepto critico de sociedad, que es inherente a las obras de arte autenticas sin su intervención, es incompatible con lo que la sociedad tiene que pensar de si misma para seguir siendo lo que es; la consciencia dominante no puede librarse de su propia ideología sin perjudicar a la autoconservación social. Esto confiere su relevancia social a las controversias estéticas aparentemente excéntricas.

Mediación de arte y sociedad

Que la sociedad «aparezca» en las obras de arte, tanto con verdad polémica como ideológicamente, induce a la mistificación desde la filosofía de la historia. La especulación podría ir a parar fácilmente a una armonía entre la sociedad y las obras de arte preestablecida por el espíritu del mundo. Pero la teoría no tiene que capitular ante su relación. El proceso que se consuma en las obras de arte y que en ellas es detenido hay que pensarlo como un proceso de igual sentido que el proceso social del que las obras de arte forman parte; de acuerdo con la fórmula de Leibniz, las obras de arte lo representan sin ventanas. La configuración de los elementos de la obra de arte en el conjunto de ésta obedece de manera inmanente a leyes que están emparentadas con las de la sociedad fuera. Tanto las fuerzas como las relaciones sociales de producción retornan por cuanto respecta a la forma (desprovistas de su facticidad) en las obras de arte porque el trabajo artístico es trabajo social; sus productos también lo son. Las fuerzas productivas en las obras de arte no son diferentes en sí de las fuerzas sociales, sino sólo al ausentarse constitutivamente de la sociedad real. Apenas se puede hacer algo en las obras de arte que no tenga un modelo más o menos latente en la producción social. La fuerza vinculante de las obras de arte más allá del hechizo de su inmanencia se basa en esa afinidad. Si las obras de arte son efectivamente mercancía absoluta, un producto social que se ha quitado toda apariencia de ser para la sociedad (que en los demás casos las mercancías mantienen convulsivamente), la relación determinante de producción, la forma mercancía, pasa a las obras de arte igual que la fuerza productiva social y el antagonismo entre ambas. La mercancía absoluta estaría libre de la ideología que es inherente a la forma mercancía, la cual pretende ser algo para-otro, mientras que irónicamente es para-sí, para los usuarios. Por supuesto, esa transformación de la ideología en verdad es una transformación del contenido estético, no de la posición del arte ante la sociedad inmediatamente. La mercancía absoluta sigue siendo vendible y se ha convertido en un «monopolio natural». Que las obras de arte, igual que en tiempos las ánforas y las estatuillas, sean ofrecidas en el mercado no es un uso impropio de ellas, sino la consecuencia sencilla de su participación en las relaciones de producción. Un arte carente por completo de ideología no es posible. Mediante su mera antítesis con la realidad empírica no llega a serlo; Sartre[88] ha

88 Jean-Paul SARTRE, Was ist Literatur? Ein Essay, Hans Georg Brenner (trad.), Hamburgo, 1958, p. 20.

subrayado con razón que el principio del arte por el arte (que en Francia prevalece desde Baudelaire igual que en Alemania prevalece el ideal estético del arte como correccional moral) fue aceptado por la burguesía como medio de neutralización del arte con el mismo agrado que en Alemania se integró el arte en el orden como aliado enmascarado del control social. Lo que en el principio del arte por el arte es ideología tiene su lugar no en la antítesis enérgica del arte con la empiria, sino en la abstracción y facilidad de esa antítesis. Ciertamente, la idea de belleza que el principio del arte por el arte establece no ha de ser (al menos, en el desarrollo posbaudelaireano) formal-clasicista, pero elimina como una molestia todo contenido que más acá de la ley formal (antiartísticamente) no se doblegue a un canon dogmático de lo bello: en este espíritu, George reprende en una carta a Hofmannsthal porque en una nota sobre La muerte de Tiziano hizo morir de peste al pintor[89]. El concepto de belleza del arte por el arte se vuelve al mismo tiempo vacío y cargado de materia, una organización del Jugendstil, como se delata en las fórmulas de Ibsen de los pámpanos en el pelo y del morir en belleza. La belleza, incapaz de determinarse a sí misma, cosa que sólo puede obtener en su otro, como si fuera una raíz aérea, se queda enredada en el destino del ornamento inventado. Esta idea de lo bello es limitada porque está en antítesis inmediata con la sociedad, a la que se rechaza por fea, en vez de (como hicieron Baudelaire y Rimbaud) extraer su antítesis del contenido (en Baudelaire, de la *imagerie* de París) y ponerla a prueba: sólo así, la distancia se convertiría en la intervención de la negación determinada. Precisamente la autarquía de la belleza neorromántica y simbolista, su afectación frente a esos momentos sociales que son los únicos en los que la forma llega a ser forma, la ha hecho tan rápidamente consumible. Esta belleza engaña sobre el mundo de mercancías al dejarlo de lado; esto la cualifica como mercancía. Su forma latente de mercancía ha condenado intra-artísticamente al kitsch a las obras del arte por el arte. Habría que mostrar en Rimbaud cómo en su concepción del arte conviven inconexos la antítesis cortante con la sociedad y la complacencia: el embeleso rilkeano ante el aroma del viejo baúl, canciones de cabaret; al final triunfó la conciliabilidad, y no se pudo salvar al principio del arte por el arte. Por eso, también socialmente la situación del arte hoy es aporética. Si hace concesiones en su autonomía, se entrega al negocio de la sociedad existente; si permanece estrictamente para si, se deja integrar como un sector inofensivo mas. En la aporía aparece la totalidad de la sociedad, que se traga todo lo que suceda. Que las obras renuncien a la comunicación es una condición necesaria, pero no suficiente, de su esencia no ideológica El criterio central es la fuerza de la expresión mediante cuya tensión las obras de arte hablan con un gesto sin palabras. En la expresión se revelan como cicatriz social; la expresión es el

89 Cfr. Robert Boehringer (ed.), *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, Múnich y Düsseldorf, ^{2}1953, p. 42.

fermento social de su figura autónoma El testigo principal de esto seria el *Guernica* de Picasso, que con su estricta incompatibilidad con el realismo prescrito, mediante su construcción inhumana, adquiere esa expresión que lo agudiza como protesta social mas allá de todo malentendido contemplativo. Las zonas sociales criticas de las obras de arte son aquellas en que duele, aquellas en que en la expresión sale históricamente a la luz la falsedad del estado social. A esto reacciona la ira.

Crítica de la catarsis; lo *kitsch* y lo vulgar

Las obras de arte son capaces de apropiarse lo heterogéneo a ellas, su enredamiento en la sociedad, porque ellas mismas son al mismo tiempo algo social. Sin embargo, su autonomía (laboriosamente arrebatada a la sociedad y surgida socialmente) tiene la posibilidad de recaer en la heteronomía; todo lo nuevo es mas débil que lo siempre igual acumulado y esta listo a regresar al lugar de donde vino. El *nosotros* encapsulado en la objetivación de las obras no es radicalmente diferente del *nosotros* exterior, si bien a menudo es un residuo de un *nosotros* real pasado. Por eso, la apelación colectiva no es simplemente el pecado original de las obras, sino que algo en su ley formal la implica. No es por pura obsesión con la política que la filosofía griega grande concede al efecto estético mucho mas peso de lo que su tenor objetivo hace esperar. Desde que el arte quedo incluido en la reflexión teórica, esta padece la tentación de elevarse por encima del arte y caer así por debajo de el y entregarlo a las relaciones de poder. Lo que hoy se llama *determinación local* tiene que salir del hechizo estético; la soberanía barata que le asigna al arte su situación social lo trata a la ligera una vez que ha despachado su inmanencia formal como un autoengaño ingenuo y vano, como si esa inmanencia no fuera otra cosa que aquello a lo que condena al arte su lugar en la sociedad. La valoración que Platón hace del arte según corresponda o no a las virtudes militares de la comunidad popular que el confunde con la utopía, su rencor totalitario contra la decadencia real o inventada por odio, su aversión a las mentiras de los poetas, que no son otra cosa que el carácter de apariencia del arte, al que el llama al orden existente: todo esto mancha el concepto de arte en el mismo instante en que se reflexiona sobre el por primera vez. Ciertamente, la purificación de los afectos en la *Poética* de Aristóteles ya no se adhiere sin tapujos a los intereses de dominio, pero los salvaguarda cuando su ideal de sublimación encarga al arte, en vez de la satisfacción física de los instintos y las necesidades del público, instaurar la apariencia estética como sustituto de la satisfacción: la catarsis es una acción de purificación contra los afectos en connivencia con la opresión. La catarsis aristotélica esta anticuada porque forma parte de la mitología del arte y es inadecuada a los efectos reales. A cambio, las obras de arte han consumado en si mismas mediante la espiritualización lo que los griegos proyectaban a su efecto exterior: las obras de arte son, en el proceso entre la ley formal y el contenido material, su propia catarsis. Sin duda, la sublimación (incluida la sublimación estética) forma parte del progreso civilizatorio y del

progreso intra-artístico, pero también tiene un aspecto ideológico: debido a su falsedad, el sustituto «arte» priva a la sublimación de la dignidad que reclama para el todo el clasicismo que sobrevivió durante mas de dos mil años bajo la protección de la autoridad de Aristóteles La teoría de la catarsis imputa propiamente al arte el principio que al final la industria cultural toma en sus manos y administra. El índice de esa falsedad es la duda razonable en que el beneficioso efecto aristotélico tuviera lugar alguna vez; el sustituto bien pueden haberlo proporcionado siempre unos instintos atrofiados. — Incluso la categoría de lo nuevo, que en la obra de arte representa lo que todavía no existe y aquello mediante lo cual ella trasciende, lleva la marca de lo siempre igual bajo una cubierta que va cambiando. La consciencia encadenada hasta hoy ni siquiera es dueña de lo nuevo en la imagen: suena de nuevo, pero no es capaz de sonar lo nuevo. Si la emancipación del arte solo fue posible mediante la recepción del carácter de mercancía en tanto que apariencia de su ser-en-si, con el desarrollo posterior el carácter de mercancía vuelve a salir de las obras de arte; a esto contribuya no poco el *Jugendstil*, con la ideología de la introducción del arte en la vida y con las sensaciones de Wilde, d'Annunzio y Maeterlinck, que son preludios de la industria cultural. El avance de la diferenciación subjetiva, el incremento y la difusión del ámbito de los estímulos estéticos, hizo disponibles a estos, que pudieron ser producidos para el mercado cultural. La adhesión del arte a las reacciones individuales más fugaces se alió con su cosificación; su semejanza creciente con lo subjetivamente físico lo alejó en la mayor parte de la producción de su objetividad y se puso al servicio del público; por tanto, el lema *l'art pour l'art* era la tapadera de su contrario. El griterío sobre la decadencia es verdadera en tanto que la diferenciación subjetiva tiene un aspecto de debilidad del yo, el mismo que la mentalidad de los clientes de la industria cultural; ésta supo sacarle partido. Lo *kitsch* no es, como quisiera la fe en la cultura, un mero producto de desecho del arte, surgido mediante una acomodación desleal, sino que espera en el arte a que llegue la ocasión de emerger desde el arte. Mientras que lo *kitsch* se escapa de toda definición, también de la histórica, una de sus características más tenaces es la ficción y, por tanto, la neutralización de sentimientos no presentes. Lo *kitsch* parodia a la catarsis. Pero la misma ficción la hace el arte de calidad, y ella era esencial para él, pues al arte de calidad le es ajena la documentación de sentimientos presentes realmente, el volver a exponer la materia prima psíquica. Es inútil intentar trazar de una manera abstracta las fronteras entre la ficción estética y las baratijas sentimentales de lo *kitsch*. Lo *kitsch* es un veneno que está mezclado con todo arte; segregarlo es uno de los esfuerzos desesperados del arte de hoy. Complementaria al sentimiento producido y malvendido es la categoría de lo vulgar, que afecta a todo sentimiento vendible. Qué sea vulgar en las obras de arte es tan difícil de precisar como responder a la pregunta que planteó Erwin

Ratz: ¿cómo se puede integrar en la vulgaridad al arte, que de acuerdo con su gesto apriórico es protesta contra la vulgaridad? Sólo mutilado, lo vulgar representa lo plebeyo que el arte llamado *elevado* deja fuera. Donde el arte elevado se inspira en esos momentos plebeyos sin guiños de complicidad adquiere una gravedad que es lo contrario de lo vulgar. El arte se volvió vulgar por condescendencia: donde, mediante el humor, apela a la consciencia deformada y la confirma. Al dominio le vendría bien que lo que él ha hecho de las masas y para lo que él instruye a las masas figurase en el debe de las masas. El arte respeta a las masas al presentarse ante ellas como lo que ellas podrían ser en vez de adaptarse a ellas en su figura degradada. Socialmente, lo vulgar en el arte es la identificación subjetiva con la humillación reproducida objetivamente. En vez de lo negado a las masas, ellas disfrutan reactivamente, por rencor, de lo que la negación causa y usurpa el lugar de lo negado. Que el arte inferior, el entretenimiento, sea obvio y socialmente legítimo es ideología; esa obviedad sólo es expresión de la omnipresencia de la represión. El modelo de lo vulgar estético es el niño que en el anuncio guiña un ojo mientras prueba un pedazo de chocolate, como si eso fuera pecado. En lo vulgar retorna lo reprimido con las marcas de la represión; subjetivamente, es expresión del fracaso de esa sublimación que ensalza al arte como catarsis y se atribuye el mérito porque se da cuenta de que hasta hoy el arte (como toda la cultura) apenas ha salido bien. En la era de la administración total, la cultura ya no necesita primariamente humillar a los bárbaros que ella crea; basta que fortalezca mediante sus rituales a la barbarie, que desde tiempos inmemoriales se venía sedimentando subjetivamente en ella. - El hecho de que aquello a lo que el arte siempre recuerda no exista desencadena la ira; ésta es transferida a la imagen de eso otro, que queda manchado. Los arquetipos de lo vulgar que a veces el arte de la burguesía emancipadora domeñó de manera genial en sus payasos, criados y papagenos son hoy las sonrientes bellezas de los anuncios en cuyo elogio se unen en beneficio de las marcas de crema dentífrica los carteles de todos los países, a los cuales quienes se saben engañados por tanto resplandor femenino les pintan de negro los deslumbrantes dientes y hacen visible con santa inocencia la verdad sobre el resplandor de la cultura. Al menos este interés es atendido por lo vulgar. Como la vulgaridad estética imita de manera adialéctica la invariante de la humillación social, no tiene historia; los *graffiti* celebran su eterno retorno. Ninguna materia ha sido prohibida jamás por el arte en tanto que vulgar; la vulgaridad es una relación con las materias y con aquellos a los que se apela. Entre tanto, su expansión a lo total se ha tragado lo que decía ser noble y sublime: una de las razones para la liquidación de lo trágico, que se ha consumado en los finales de las operetas de Budapest. Hoy hay que rechazar todo lo que se presenta como arte ligero; pero no menos lo noble, que es la antítesis abstracta de la cosificación y al mismo tiempo su presa. Desde los tiempos de Baudelaire, a lo

noble le gusta aliarse con la reacción política, como si la democracia en tanto que tal (la categoría cuantitativa de la masa) fuera la causa de lo vulgar y no la opresión permanente en medio de la democracia. Hay que mantenerse fiel a lo noble en el arte, que al mismo tiempo tiene que reflejar su propia culpabilidad, su complicidad con el privilegio. Su refugio ya sólo es la firmeza y la resistencia del dar forma. Lo noble se convierte en lo malo, en lo vulgar, mediante su autoposición, pues hasta hoy no hay nada noble. Mientras que, desde el verso de Hölderlin[90], ya nada santo vale para el uso, lo noble se nutre de una contradicción, como podía notar el joven que lda con simpatía un periódico socialista y al mismo tiempo sentía repugnancia hacia su lenguaje y su mentalidad, el fondo subalterno de la ideología de una cultura para todos. En todo caso, aquello por lo que ese periódico tomaba partido no era el potencial de un pueblo liberado, sino el pueblo como complemento de la sociedad de clases, el universo estético de votantes con el que hay que contar.

90 Cfr. Friedrich Hölderlin, «Eins hab ich die Muse gefragt», en *op. cit.*, vol. 2, p. 230.

Posición ante la praxis

El concepto contrario al comportamiento estético es el concepto de lo banal, que pasa de muchas maneras a lo vulgar, pero se diferencia de ello por la indiferencia o el odio donde la vulgaridad masculla con ansiedad. Corresponsable socialmente de lo noble estético, la prohibición de lo banal atribuye inmediatamente al trabajo espiritual un rango superior que al trabajo corporal. Que el arte viva mejor se convierte para su autoconsciencia y para quienes reaccionan estéticamente en lo mejor en si mismo. El arte necesita la autocorrección permanente de este momento ideológico. Es apto para ella porque el arte, siendo la negación de la esencia practica, es empero praxis (y no solo por su génesis), la actuación que cada artefacto necesita. Si su contenido esta en movimiento, si no sigue siendo el mismo, las obras de arte objetivadas se convierten durante su historia en modos prácticos de comportarse y se dirigen a la realidad. En esto, el arte coincide con la teoría. Repite la praxis, modificada y (si se quiere) neutralizada, y toma de este modo posición. El sinfonismo de Beethoven, que hasta en su quinismo secreto es el proceso burgués de producción y la expresión de la desgracia permanente que ese proceso trae consigo, se convierte al mismo tiempo mediante su gesto de afirmación trágica en el *fait social*: las cosas tienen que seguir siendo tal como son, por lo que están bien. Esa musica pertenece al proceso emancipador y revolucionario de la burguesía y anticipa su apologética. Cuanto mas profundamente se descifra a las obras de arte, tanto menos absoluto es su contraste con la praxis; ellas son otra cosa que su fundamento: son ese contraste, y exponen su mediación. Las obras de arte son menos y mas que praxis. Menos, porque (como quedo codificado de una vez para siempre en *La sonata a Kreutzer* de Tolstoi) retroceden ante lo que hay que hacer, tal vez lo obstaculizan, aunque son menos capaces de hacerlo de lo que suponía el renegado y asceta Tolstoi. El contenido de verdad de las obras de arte no se puede separar del concepto de humanidad. A través de todas las mediaciones, de toda la negatividad, son imágenes de una humanidad transformada; no pueden tranquilizarse haciendo abstracción de esa transformación. El arte es mas que praxis porque, al apartarse de ella, denuncia la torpe falsedad de la praxis. La praxis inmediata no se entera de esto mientras la organización practica del mundo no sea completa. La critica que el arte ejerce a priori es la critica de la actividad en tanto que criptograma del dominio. De acuerdo con su forma pura, la praxis tiende a aquello que debería eliminar; la violencia es inmanente a ella y se mantiene en

sus sublimaciones, mientras que las obras de arte (incluso las mas agresivas) defienden la ausencia de violencia. Hacen una advertencia contra ese conjunto de la empresa practica y del ser humano practico tras el cual se oculta el apetito bárbaro de la especie, la cual no es humanidad mientras se deje dominar por el y se fusione con el dominio. La relación dialéctica del arte con la praxis es la relación de su efecto social. Hay que poner en duda que las obras de arte intervengan políticamente; si eso sucede, suele ser periférico para ellas; si aspiran a eso, las obras de arte suelen quedar por debajo de su concepto. Su verdadero efecto social esta muy mediado, es la participación en el espíritu que contribuye a la transformación de la sociedad a través de procesos subterráneos y se concentra en las obras de arte; esa participación solo la ganan mediante su objetivación. El efecto de las obras de arte es el del recuerdo que producen mediante su existencia, apenas el de que una praxis manifiesta responda a su praxis latente; su autonomía se ha alejado demasiado de la inmediatez de la praxis. Si la génesis histórica de las obras de arte remite a nexos de efectos, estos no desaparecen sin dejar rastro en ellas; el proceso que cada obra de arte consuma en si misma repercute en la sociedad como modelo de la praxis posible en que se constituye algo así como un sujeto global. Aunque lo fundamental en el arte no es el efecto, sino su propia figura, esta tiene empero efectos. Por eso, el análisis critico del efecto dice algo sobre lo que las obras de arte encierran en su coseidad; esto se podría exponer en el efecto ideológico de Wagner. Falsa no es la reflexión social sobre las obras de arte y su quinismo, sino la ordenación social abstracta desde arriba, que es indiferente a la tensión entre el nexo de efecto y el contenido. Por lo demás, hasta qué punto las obras de arte intervengan en la práctica no lo determinan sólo ellas, sino más aún la hora histórica. Sin duda, las comedias de Beaumarchais no estaban comprometidas a la manera de Brecht o de Sartre, pero tuvieron algún efecto político porque su contenido estaba en armonía con un rasgo histórico que disfrutaba adulado al reencontrarse ahí. Paradójicamente, el efecto social del arte es de segunda mano; lo que en él se atribuye a la espontaneidad depende de la tendencia social global. A la inversa, la obra de Brecht, que quería transformar como muy tarde desde *Santa Juana de los mataderos*, probablemente era impotente desde el punto de vista social, y Brecht era demasiado inteligente como para engañarse al respecto. A su efecto se le puede aplicar la fórmula anglosajona de *preaching to the saved*. Su programa de distanciamiento era hacer pensar al espectador. El postulado de Brecht del comportamiento pensante converge curiosamente con el postulado de una actitud cognoscitiva objetiva que algunas obras de arte autónomas significativas 'esperan como actitud adecuada por parte del contemplador, del oyente, del lector. Pero el gesto didáctico de Brecht es intolerante frente a la plurivocidad en la que el pensamiento se inflama: es autoritario. Ésta puede haber sido la reacción de Brecht a la ineficacia de sus obras

didácticas: mediante la técnica de dominio, de la que era un virtuoso, quiso forzar el efecto, igual que en otros tiempos planeó cómo organizar su fama. Sin embargo, la autoconsciencia de la obra de arte como un componente de la praxis política se ha adherido a la obra de arte (en parte gracias a Brecht) como una fuerza contra su ofuscación ideológica. El practicismo de Brecht se convirtió en el formador estético de sus obras y no se puede eliminar de su contenido de verdad, de algo sustraído a un nexo efectual inmediato. La razón aguda de la ineficacia social de las obras de arte de hoy que no se entregan a la propaganda cruda es que, para oponerse al sistema de comunicación que lo domina todo, tienen que renunciar a los medios comunicativos que tal vez las acercarían a las poblaciones. En todo caso, las obras de arte ejercen un efecto práctico en un cambio de la consciencia que apenas se puede atrapar, no arengando; además, los efectos agitadores se agotan muy rápidamente, presumiblemente porque incluso las obras de arte de ese tipo se perciben bajo la cláusula general de la irracionalidad: su principio, del que no se libran, interrumpe la inflamación práctica directa. La educación estética saca de la contaminación preestética de arte y realidad. La distanciación, su resultado, pone de manifiesto no sólo el carácter objetivo de la obra de arte. Afecta también al comportamiento subjetivo, secciona las identificaciones primitivas, pone fuera de acción al receptor (en tanto que persona empírico-psicológica) en beneficio de su relación con la cosa. El arte necesita subjetivamente la exteriorización; a ella se refería también la crítica de Brecht a la estética de la empatía. Pero la exteriorización es práctica en la medida en que define a quien experimenta el arte y sale de sí mismo como ξώον πολιτικόν, igual que el arte es objetivamente praxis en tanto que formación de la consciencia; el arte sólo llega a ser esto si no engaña a nadie. Quien aborde la obra de arte de una manera objetiva no se dejará entusiasmar por ella como sugiere el concepto de apelación directa. Eso sería incompatible con la actitud cognoscitiva que está en conformidad con el carácter cognoscitivo de las obras. A la necesidad objetiva de un cambio de la consciencia que pudiera pasar a un cambio de la realidad le corresponden las obras de arte mediante la afrenta a las necesidades dominantes, alterando la iluminación de lo familiar a la que ellas mismas tienden. En cuanto tienen la esperanza de obtener el efecto cuya ausencia les hace sufrir adaptándose a las necesidades presentes, las obras de arte hacen perder a los seres humanos lo que ellas podrían darles (dicho sea tomando en serio la fraseología de la necesidad y dirigiéndola contra ella misma). Las necesidades estéticas son hasta cierto punto vagas e inarticuladas; las prácticas de la industria cultural parecen no haber cambiado esto tanto como ellas quieren hacer creer y como se suele suponer. Que la cultura saliera mal implica que propiamente no hay necesidades culturales subjetivas separadas de la oferta y de los mecanismos de distribución. La necesidad de arte es ideología; se podría vivir sin arte, no sólo objetivamente, sino

también en el alma de los consumidores, que al cambiar las condiciones de su existencia se ven movidos sin esfuerzo a cambiar su gusto, que sigue la línea de la menor resistencia. En una sociedad que desacostumbra a los seres humanos a pensar más allá de sí mismos, es superfluo lo que excede a la reproducción de su vida, aunque se les diga que no podrían vivir sin eso. Hasta ahí es verdad la rebelión más reciente contra el arte: a la vista de la carencia absurdamente persistente, de la barbarie que sigue reproduciéndose, de la amenaza omnipresente de la catástrofe total, los fenómenos que se desinteresan por la conservación de la vida tienen un aire bobalicón. Mientras que los artistas pueden ser indiferentes frente a un negocio cultural que se traga todo y no excluye nada (ni siquiera lo mejor), ese negocio comunica a todo lo que se desarrolla en el algo de su indiferencia objetiva. Lo que Marx todavía podía suponer tranquilamente como necesidades culturales en el concepto de estándar cultural global tiene su dialéctica en que ahora hace mas honor a la cultura quien renuncia a ella y no participa en sus festivales que quien se contenta con sus fastos. Contra las necesidades culturales hablan motivos estéticos no menos que motivos reales. La idea de las obras de arte quiere interrumpir el intercambio eterno de necesidad y satisfacción, no pecar mediante satisfacciones sustitutivas contra la necesidad insatisfecha. Toda teoría estética y sociológica de las necesidades se sirve de lo que una expresión característicamente anticuada llama *vivencia estética*. La insuficiencia de esta se nota hasta en la constitución de las vivencias artísticas, si es que hay algo así. Suponerlas reposa en la tesis de una equivalencia entre el contenido de la vivencia (dicho de una manera grosera: la expresión emocional) de las obras y la vivencia subjetiva del receptor. El receptor tiene que alterarse cuando la musica se comporta como si estuviera alterada, mientras que, si entiende algo, participara emocionalmente tanto menos cuanto mas llamativamente gesticule la cosa. Difícilmente podría inventarse la ciencia algo mas ajeno al arte que esos experimentos en los que se intenta medir el efecto estético y la vivencia estética mediante el pulso. La fuente de esa equivalencia es turbia. Lo que ahí presuntamente hay que vivir o revivir (dicho popularmente: los sentimientos del autor) solo es un momento parcial en las obras, y seguro que no el decisivo. Las obras no son protocolos de agitaciones (esos protocolos son muy poco queridos por los oyentes y son lo que menos se puede «revivir»), sino que están modificadas radicalmente por el nexo autónomo. La interrelación de los elementos constructivo y miméticamente expresivo en el arte es simplemente escamoteada o falseada por la teoría de la vivencia: la equivalencia que se presupone no es tal, sino que se selecciona algo particular. De nuevo alejado del nexo estético, retraducido a la empiria, se convierte por segunda vez en algo diferente de lo que es en la obra. La conmoción por las obras significativas no emplea a estas como desencadenantes de emociones propias, reprimidas.

Pertenece al instante en que el receptor se olvida de si mismo y desaparece en la obra: al instante del estremecimiento. El receptor pierde el suelo bajo sus pies; la posibilidad de la verdad que se encarna en la imagen estética se le hace presente. Esa inmediatez en la relación con las obras es función de la mediación, de la experiencia penetrante y amplia; esta se condensa en el instante, y para eso necesita toda la consciencia, no estímulos y reacciones puntuales. La experiencia del arte, de su verdad o falsedad, es mas que una vivencia subjetiva: es la irrupción de la objetividad en la consciencia subjetiva. Mediante esa experiencia, la objetividad es mediada donde la reacción subjetiva es mas intensa. En Beethoven, algunas situaciones son la *scène à faire*, tal vez incluso con la macula de lo organizado. La aparición de la repetición de la *Novena sinfonía* celebra como resultado del proceso sinfónico su establecimiento originario. Retumba como un así es avasallador. A esto puede responder el estremecimiento, matizado por el miedo al avasallamiento; al afirmar, la musica dice también la verdad sobre la falsedad. Las obras de arte aluden sin juicio, como con el dedo, a su contenido, sin que este sea discursivo. La reacción espontánea del receptor es mimesis de la inmediatez de este gesto. Pero las obras no se agotan en el. La posición que ese pasaje adopta mediante su gesto esta sometida, una vez integrada, a la critica, que intenta averiguar si la fuerza del ser-así-y-no-de-otra-manera en cuya epifanía se basan esos instantes del arte es índice de su propia verdad. La experiencia plena, que culmina en el juicio sobre la obra sin juicio, exige una decisión al respecto y, por tanto, un concepto. La vivencia solo es un momento de esa experiencia, y además un momento falible, con la cualidad de lo persuadido. Las obras del tipo de la *Novena sinfonía* ejercen sugestión: la fuerza que obtienen mediante su propia estructura pasa al efecto. En el desarrollo que sigue a Beethoven, la fuerza de sugestión de las obras, que originalmente esta tomada de la sociedad, rebota sobre la sociedad, se vuelve agitadora e ideológica. El estremecimiento, que esta contrapuesto rotundamente al concepto habitual de vivencia, no es una satisfacción particular del yo, no se parece al placer. Mas bien, es una advertencia de la liquidación del yo, que estremecido comprende su propia limitación y finitud. Esta experiencia es contraria al debilitamiento del yo que la industria cultural lleva a cabo. Para ella, la idea de estremecimiento seria una estupidez fútil; esta parece ser la motivación mas interna de la desartización del arte. Para ver un poco mas allá de la prisión que el yo es, el yo no necesita la dispersión, sino la tensión máxima; esto preserva de la regresión al estremecimiento, que por lo demás es un comportamiento involuntario. Kant expuso en la estética de lo sublime la fuerza del sujeto como su condición. Ciertamente, la aniquilación del yo a la vista del arte no hay que tomarla al pie de la letra. Pero como lo que se llama *vivencias estéticas* es real psicológicamente en tanto que vivencia, sería difícil entenderlas si se transfiriera a ellas el carácter de apariencia del arte. Las

vivencias no son un *como si*. Ciertamente, el yo no desaparece realmente en el instante del estremecimiento; la embriaguez que se mueve hacia ahí es incompatible con la experiencia artística. Durante algunos momentos, el yo capta de manera real la posibilidad de dejar bajo sí a su autoconservación, sin que esto baste para realizar esa posibilidad. Una apariencia no es el estremecimiento estético, sino su posición ante la objetividad: en su inmediatez siente el potencial como si estuviera actualizado. El yo es capturado por la consciencia no metafórica, que rompe la apariencia estética: que no es lo último, sino aparente. Esto transforma el arte para el sujeto en lo que el arte es en sí mismo, en el portavoz histórico de la naturaleza oprimida, que es crítico con el principio de yo, el agente interior de la opresión. La experiencia subjetiva contra el yo es un momento de la verdad objetiva del arte. Por el contrario, quien experimenta las obras de arte refiriéndolas a sí mismo no las experimenta; lo que en este caso se considera vivencia es un sucedáneo cultural. Incluso de él se hacen ideas demasiado simples. Los productos de la industria cultural, más planos y estandarizados de lo que jamás serán sus aficionados, siempre obstaculizarán esa identificación a la que tienden. La pregunta de qué les hace la industria cultural a los seres humanos probablemente sea demasiado ingenua; el efecto de la industria cultural es mucho menos específico de lo que sugiere la forma de la pregunta. El tiempo vacío es llenado con lo vacío, ni siquiera produce una falsa consciencia, sólo deja con esfuerzo tal cual a lo que ya existía.

Compromiso

El momento de praxis objetiva que es inherente al arte se convierte en intención subjetiva donde su antítesis con la sociedad se vuelve irreconciliable debido a la tendencia objetiva de ésta y a la reflexión crítica del arte. El nombre habitual para esto es *compromiso*. El compromiso es un grado de reflexión superior que la tendencia; no quiere simplemente mejorar situaciones impopulares, aunque los comprometidos simpatizan demasiado fácilmente con las medidas; el compromiso pretende la transformación de las condiciones de las situaciones, no sólo hacer propuestas; por tanto, el compromiso tiende a la categoría estética de esencia. La autoconsciencia polémica del arte presupone su espiritualización; cuanto más susceptible se vuelve frente a la inmediatez sensorial, con la que en otros tiempos se le equiparó, tanto más crítica es la actitud del arte hacia la realidad cruda, que siendo prolongación de la situación natural se reproduce ampliada por la sociedad. El rasgo reflexivo y crítico de la espiritualización agudiza no sólo formalmente la relación del arte con su contenido. El alejamiento de Hegel respecto de la estética sensualista del gusto convergía con la espiritualización de la obra de arte y con la acentuación de su contenido. Mediante la espiritualización, la obra de arte se convierte en lo que en tiempos se le atribuyó como efecto sobre otro espíritu. — El concepto de compromiso no hay que tomarlo demasiado literalmente. Si se convierte en norma de una valoración, se repite en la posición ante las obras de arte ese momento de control al que ellas se oponen antes que todo compromiso controlable. Pero esto no pone fuera de acción, a voluntad de la estética del gusto, a categorías como la de tendencia e incluso sus derivados burdos. Lo que ellas anuncian se convierte en su contenido legítimo en una fase en la que no se inflaman en otra cosa que en el anhelo y la voluntad de que las cosas sean de otra manera. Pero esto no las dispensa de la ley formal; incluso el contenido espiritual es materia y es devorado por las obras de arte aunque a su autoconsciencia le parezca lo esencial. Brecht no dijo nada que no se pudiera conocer con independencia de sus obras y más contundentemente en la teoría o que no fuera familiar a sus espectadores habituales: que los ricos viven mejor que los pobres, que el mundo es injusto, que pese a la igualdad formal pervive la opresión, que la bondad privada es convertida en su contrario por la maldad objetiva; que (una sabiduría dudosa) la bondad necesita la máscara de la maldad. Pero la drasticidad sentenciosa con que Brecht tradujo en gestos escénicos esas tesis nada novedosas dio su tono a sus obras; la didáctica lo condujo a sus innovaciones dramáticas, que

derribaron al enmohecido teatro psicológico y de intriga. En sus obras, las tesis adquirieron una función completamente diferente a la que se refería su contenido. Las tesis se volvieron constitutivas, hicieron del drama algo antiilusorio, contribuyeron a la ruina de la unidad del nexo de sentido. En esto consiste su calidad, no en el compromiso, pero la calidad está adherida al compromiso, que se convierte en su elemento mimético. El compromiso de Brecht arrastra a la obra de arte a donde ella tiende históricamente por si misma: la desordena. En el compromiso, algo encerrado en el arte sale fuera mediante el uso creciente. Lo que las obras fueron en si llegan a serlo para si. La inmanencia de las obras, su distancia cuasi apriórica respecto de la empiria, no seria posible sin la perspectiva de una situación a transformar de una manera real, mediante una praxis consciente de si misma. Shakespeare no defendió en *Romeo y Julieta* el amor sin tutela familiar; pero sin el anhelo de una situación en la que el amor ya no este mutilado y condenado ni por el poder patriarcal ni por ningún otro poder, la presencia de los dos enamorados no tendría la dulzura con la que el paso del tiempo no ha acabado, la utopía sin palabras y sin imágenes; el tabú del conocimiento sobre toda utopía positiva vale también para las obras de arte. La praxis no es el efecto de las obras, pero está encapsulada en su contenido de verdad. Por eso, el compromiso puede convertirse en la fuerza productiva estética. El griterío contra la tendencia y el compromiso es subalterno. La preocupación ideológica de mantener pura a la cultura obedece al deseo de que en la cultura fetichizada todo siga como antes. Ese enfado no se lleva mal con el enfado habitual en el polo contrario, estandarizado en la imagen de la torre de marfil de la que se dice que el arte tiene que salir en una época que se entiende como la época de la comunicación de masas. El denominador común es el mensaje; el gusto de Brecht evito esta palabra, pero la cosa no era ajena al positivista en el. Ambas actitudes se refutan drásticamente. *Don Quijote* puede haber servido a una tendencia particular e irrelevante, a la tendencia de suprimir la novela de caballerías que se había arrastrado de los tiempos feudales a la época burguesa; siendo el vehículo de esta modesta tendencia, se convirtió en una obra de arte ejemplar. El antagonismo de los géneros literarios del que Cervantes participo se le convirtió sin darse cuenta en un antagonismo de las épocas, y al final fue metafísicamente la expresión autentica de la crisis del sentido inmanente en el mundo desencantado. Obras sin tendencia como el *Werther* han contribuido considerablemente a la emancipación de la consciencia burguesa en Alemania. Al exponer la colisión de la sociedad con el sentimiento de la persona que se sabe no amada, Goethe protestó eficazmente contra la pequeña burguesía endurecida sin nombrarla. Sin embargo, lo común de las dos posiciones censoras fundamentales de la consciencia burguesa (que la obra de arte no debe querer transformar y que tiene que existir para todos) es el alegato en favor del *statu quo*; aquella defiende la paz de las obras de arte con el mundo;

esta vigila que se basen en las formas sancionadas de la consciencia pública. En el repudio del *statu quo* convergen hoy el compromiso y el hermetismo. La intervención es mal vista por la consciencia cosificada porque cosifica por segunda vez la obra de arte ya cosificada; su objetivación contra la sociedad se convierte para la obra de arte en su neutralización social. El lado girado hacia fuera de las obras de arte es falseado como su esencia sin tomar en consideración su formación y su contenido de verdad. Ninguna obra de arte puede ser verdadera socialmente si no es verdadera también en si misma; y la consciencia falsa socialmente no puede convertirse en algo autentico estéticamente. Los aspectos social e inmanente de las obras de arte no coinciden, pero tampoco divergen tanto como quisieran por igual el fetichismo cultural y el practicismo. El contenido de verdad de las obras de arte tiene su valor social en aquello mediante lo cual va más allá de su complexión estética en virtud de esta misma. Esa duplicidad no es una clausula general prescrita de manera abstracta a la esfera del arte. Está grabada en cada obra, es el elemento vital del arte. Llega a ser algo social mediante su en si, que es un en-si mediante la fuerza productiva social operante en ella. La dialéctica de lo social y del en-si de las obras de arte es una dialéctica de su propia constitución en la medida en que ellas no toleran nada interior que no se exteriorice, nada exterior que no sea portador de lo interior, del contenido de verdad.

Esteticismo, naturalismo, Beckett

La duplicidad de las obras de arte en tanto que figuras autónomas y fenómenos sociales hace oscilar ligeramente a los criterios: las obras autónomas incitan al veredicto de lo socialmente indiferente, incluso de lo reaccionario y criminal; a la inversa, las obras que juzgan a la sociedad de una manera univoca y discursiva niegan al arte y a si mismas. La critica inmanente podría romper esta alternativa. Ciertamente, Stefan George se merecía el reproche de socialmente reaccionario mucho antes de las máximas de su Alemania secreta; la poesía de las pobres gentes de finales de los arios ochenta y comienzos de los arios noventa (Arno Holz, por ejemplo) no se merecía menos el reproche de lo grosero infraestético. Sin embargo, habría que confrontar a ambos tipos con su propio concepto. Los modales aristocráticos con que George se exhibe a sí mismo contradicen la superioridad que postulan, de modo que fracasan artísticamente; el verso «Y que no nos falte un ramo de mirto»[91] hace reír igual que el verso sobre el emperador romano que, después de hacer matar a su hermano, alza con delicadeza la cola de su vestido púrpura[92]. Lo violento de la actitud social de George (una identificación malograda) se comunica a su poesía en los actos de violencia del lenguaje que manchan la pureza de la obra abandonada a sí misma que George busca. En el esteticismo programático, la consciencia social falsa se convierte en el tono chillón que lo desmiente. Sin que se ignore la diferencia de rango entre el (pese a todo) gran poeta y los naturalistas menores, hay que constatar en éstos algo complementario: el contenido social, crítico, de sus obras de teatro y de sus poemas casi siempre es superficial, rezagado frente a la teoría de la sociedad ya completamente elaborada en su tiempo y que ellos apenas tomaron en cuenta. Un título como aristócratas sociales basta como prueba. Como trataban artísticamente a la sociedad, se sintieron obligados al idealismo vulgar, por ejemplo en la *imago* del trabajador que quiere algo superior pero no puede alcanzarlo por culpa del destino de pertenecer a una clase social determinada. La pregunta por la legitimación de su ideal burgués de ascender no se plantea. El naturalismo era más avanzado que su concepto gracias a innovaciones como la renuncia a las categorías formales tradicionales (por ejemplo, la acción cerrada en sí misma, en Zola a veces incluso el transcurso temporal empírico). La exposición sin tapujos ni conceptos de los detalles empíricos, como en *Le ventre de Paris*, destruye los

91 Stefan George, «Neuländische Liebesmahle II», en *Werke*, cit., vol. I, p. 1ó.
92 Cf. «O mutter meiner mutter und Erlauchte», *ibid*., p. 50.

nexos superficiales habituales de la novela, de una manera parecida a su forma posterior, monadológico-asociativa. A cambio, el naturalismo retrocede si no se arriesga al extremo. Perseguir intenciones contradice a su principio. Las obras naturalistas están llenas de pasajes en los que se nota la intención: las personas tienen que hablar a su manera, pero por indicación del poeta hablan como no hablarían jamás. En el teatro realista ya es incoherente que las personas sepan antes de abrir la boca lo que van a decir. De lo contrario, tal vez no se podría organizar una obra realista de acuerdo con su concepción y sería dadaísta *contre coeur*, pero mediante el mínimo inevitable de estilización el realismo confiesa su imposibilidad y se elimina virtualmente. Bajo la industria cultural surgió de aquí el engaño masivo. El rechazo unánime de Sudermann podría deberse a que sus exitosas obras teatrales sacaban a la luz lo que los naturalistas más dotados ocultaban, lo forzado y ficticio de ese gesto que sugiere que ninguna palabra es ficción, mientras que en el escenario la ficción recubre cada una de las palabras pese a que se resistan. Siendo a priori bienes culturales, esos productos se dejan llevar a una imagen ingenua y afirmativa de la cultura. Tampoco estéticamente hay verdades de dos tipos. En el teatro de Beckett se puede aprender que los deseos contradictorios son capaces de compenetrarse sin el punto medio malo entre la configuración presuntamente buena y el contenido social adecuado. La lógica asociativa del teatro de Beckett, en la que una frase trae consigo la siguiente o la réplica, igual que en la música un tema su prosecución o su contraste, se burla de toda imitación de la aparición empírica. Por tanto, lo empíricamente esencial, recortado, es acogido de acuerdo con su valor histórico exacto e integrado en el carácter de juego. Éste expresa tanto el estado objetivo de la consciencia como el de la realidad que marca al estado de la consciencia. La negatividad del sujeto en tanto que figura verdadera de la objetividad sólo puede exponerse en una configuración radicalmente subjetiva, no en la suposición de una objetividad presuntamente superior. Las caricaturas pueril-mordaces de payasos en las que el sujeto se desintegra en Beckett son la verdad histórica sobre el sujeto; pueril es el realismo socialista. En *Godot*, la relación de señor y siervo se tematiza junto con su figura senil en una fase en la que persiste el dominio sobre el trabajo ajeno aunque la humanidad ya no lo necesitaría para mantenerse. Este motivo, verdaderamente un motivo de la legalidad esencial de la sociedad actual, es desarrollado ulteriormente en *Fin de partida*. Ambas veces, la técnica de Beckett lo lanza a la periferia: el capítulo de Hegel se convierte en una anécdota, con función de crítica social no menos que con función dramática. En *Fin de partida*, el presupuesto tanto material como formal es la catástrofe telúrica parcial, el más mordaz de los chistes de payasos de Beckett; le ha destrozado al arte su constituyente, su génesis. La catástrofe emigra a un punto de vista que ya no es tal, pues ya no hay ningún punto de vista desde el cual se pudiera nombrar la

catástrofe o (dicho con una palabra que en ese contexto se convence definitivamente de su ridiculez) configurarla. *Fin de partida* no es ni una obra atómica ni una obra sin contenido: la negación determinada de su contenido se convierte en el principio formal y en la negación del contenido. La obra de Beckett da una respuesta terrible al arte que mediante su planteamiento, su distancia respecto de la praxis, a la vista de la amenaza mortal, mediante su inofensividad, se convirtió en ideología por cuanto respecta a la forma, antes de todo contenido. El influjo de lo cómico en las obras enfáticas se explica de este modo. Tiene su aspecto social. Al salir de si mismas como con los ojos cerrados, el movimiento se les detiene a esas obras y se declara no serio, un juego. El arte solo puede reconciliarse con su propia existencia girando hacia fuera su propia apariencia, su hueco interior. Su criterio mas vinculante hoy es que, no reconciliado con el engaño realista, ya no tolera nada inofensivo por cuanto respecta a su propia complexión. En el arte todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a forma, borrando todo contenido social manifiesto.

Contra el arte administrado

Con el avance en la organización de todos los ámbitos culturales crece el apetito a señalarle al arte su lugar en la sociedad tanto teórica como prácticamente; de esto se encargan innumerables mesas redondas y simposios. Una vez que se ha comprendido que el arte es un hecho social, la localización sociológica se siente superior a el y manda sobre el. Se presupone la objetividad del conocimiento positivista sin valores por encima de los puntos de vista estéticos presuntamente solo subjetivos. Esos esfuerzos reclaman la crítica social. Quieren la primacía de la administración, del mundo administrado, implícitamente también frente a lo que no quiere (o al menos se opone a) ser atrapado por la socialización total. La soberanía de la mirada topográfica que localiza los fenómenos para poner a prueba su función y su derecho a la vida es usurpatoria. Ignora la dialéctica de la calidad estética y de la sociedad funcional. El acento queda desplazado a priori Si no al efecto ideológico, Si al menos a la consumibilidad del arte, y queda dispensado de todo aquello en lo que la reflexión social del arte tendría hoy su objeto: se predecide de manera conformista. Como la expansión de la técnica de administración esta fusionada con el aparato científico de las encuestas y cosas similares, habla a ese tipo de intelectuales que notan algo de las nuevas necesidades sociales, pero nada de las necesidades del arte moderno. Su mentalidad es la de esa conferencia imaginaria que se titulaba así: «La función de la televisión para la adaptación de Europa a los países subdesarrollados». La reflexión social del arte no tiene que trabajar con ese espíritu, sino que tiene que tematizarlo y oponerse así a el. Sigue valiendo la frase de Steuermann de que cuanto más se hace por la cultura, tanto peor para ella.

La posibilidad del arte, hoy

Las dificultades inmanentes del arte, no menos que su aislamiento social, se han convertido para la consciencia de hoy (sobre todo para la juventud de las acciones de protesta) en un veredicto. Esto tiene su índice histórico, y quienes quieren eliminar el arte serian los últimos en admitirlo. Los trastornos vanguardistas de las organizaciones estéticas vanguardistas son tan ilusorios como la fe en que son revolucionarios y en que la misma revolución es una figura de lo bello: la falta de musa no esta por encima de la cultura, sino por debajo de ella; a menudo, el compromiso no es mas que falta de talento o de tensión, decaimiento de la fuerza. Con su truco mas reciente, que el fascismo ya práctico, la debilidad del yo, la incapacidad de sublimar, se reconvierte en algo superior, recompensa a la linea de la menor resistencia con un premio moral. Dicen que el tiempo del arte ha pasado, que ahora lo importante es realizar su contenido de verdad, que identifican sin mas con el contenido de verdad social: el veredicto es totalitario. Lo que hoy asegura estar tornado puramente del material proporciona mediante su embotamiento el mejor motivo para el veredicto sobre el arte, y en verdad le hace violencia al material. En el instante en que se avanza hasta la prohibición y se decreta que ya no puede ser, el arte recupera en medio del mundo administrado ese derecho a la vida cuya negación parece un acto administrativo. Quien quiere eliminar el arte alberga la ilusión de que el cambio decisivo no esta obstruido. El realismo impuesto es irrealista. El surgimiento de cada obra autentica refuta el pronunciamiento de que el arte ya no puede surgir. La eliminación del arte en una sociedad semibárbara y que se mueve hacia la barbarie total se convierte en el compañero social de la barbarie. Aunque dicen *concreto*, juzgan en abstracto y sumariamente, ciegos para las tareas y posibilidades muy precisas, incumplidas, que el accionismo estético mas reciente reprime, como la de una musica verdaderamente liberada, que atraviesa la libertad del sujeto y no se entrega a la contingencia de las cosas. Pero no hay que argumentar con la necesidad del arte. La pregunta por la necesidad del ante está planteada falsamente porque la necesidad del arte, si es que hay necesidad donde se trata de la libertad, es su no-necesidad. Medir al arte con la necesidad prolonga en secreto el principio de intercambio, la preocupación filistea de que se recibirá a cambio. El veredicto de que ya no puede haber arte respeta contemplativamente una situación presunta, pero es una bancarrota burguesa, la pregunta desabrida de adónde va a conducir todo eso. Si el arte vela por el en-sí que aún no es, quiere salir de este tipo de

teleología. Desde el punto de vista de la filosofía de la historia, las obras pesan más cuanto menos se agotan en el concepto de su grado de desarrollo. El *adónde* es una forma de control social encubierto. A no pocos productos actuales les cuadra la caracterización de una anarquía que implica que hay que acabar con ella. El juicio que despacha al arte, que está inscrito en los productos que quieren sustituir al arte, se parece al de la Reina Roja de Lewis Carroll: *Head off* Tras estas decapitaciones, tras un *pop* en el que se prolonga la *popular music*, la cabeza vuelve a crecer. El arte tiene que temer a todo, pero no al nihilismo de la impotencia. Mediante su prohibición social, el arte queda degradado al *fait social* cuya función se niega a volver a asumir. La teoría marxiana de la ideología, que es doble en sí misma, es falseada en la teoría total de la ideología al estilo de Mannheim y transferida sin más al arte. Si la ideología es socialmente la consciencia falsa, de acuerdo con una lógica simple no toda consciencia es ideológica. Los últimos cuartetos de Beethoven sólo los arrojará al orco de la apariencia obsoleta quien no los conozca ni comprenda. Si hoy el arte es posible, no se puede decidir desde arriba, según la medida de las relaciones sociales de producción. La decisión depende del estado de las fuerzas productivas. Éste incluye lo que es posible, pero no está realizado, un arte que no se deja aterrorizar por la ideología positivista. Aun siendo legítima la crítica de Herbert Marcuse al carácter afirmativo de la cultura, obliga a abordar el producto individual: de lo contrario, de ahí surge una alianza anticultural, que es algo tan malo corno los bienes culturales. La crítica cultural rabiosa no es radical. Si la afirmación es efectivamente un momento del arte, nunca fue completamente falsa, como tampoco lo fue la cultura porque fracasara. El arte pone un dique a la barbarie, a lo peor; no sólo oprime a la naturaleza, sino que la preserva mediante su opresión; esto resuena en el concepto de cultura, que está tomado de la agricultura. La vida se ha perpetuado, con la perspectiva de una vida correcta, mediante la cultura; en las obras de arte auténticas se oye el eco de esto. La afirmación no recubre lo existente con guirnaldas; se defiende de la muerte, que es el *telos* de todo dominio, en simpatía con lo que existe. Si se duda de esto, es al precio de que la propia muerte sea esperanza.

Autonomía y heteronomía

El carácter doble del arte como algo que se separa de la realidad empírica y, por tanto, del nexo efectual social y que empero forma parte de la realidad empírica y

de los nexos efectuales sociales sale inmediatamente a la luz en los fenómenos estéticos. Éstos son las dos cosas, estéticos y *faits sociaux*. Necesitan una consideración doble, que no se puede reducir a una, como tampoco la autonomía estética y el arte a lo social. El carácter doble se vuelve legible fisonómicamente cada vez que el arte (con independencia de que estuviera planeado así o no) se escucha o se mira *desde fuera*, y en todo caso el arte necesita siempre ese desde fuera para protegerse de la fetichización de su autonomía. La música, al ser tocada en un café o (como sucede en América) al ser transmitida por la instalación telefónica para los clientes de un restaurante, puede convertirse en algo completamente diferente, a cuya expresión se añade el murmullo de quienes hablan y el ruido de los platos. La música espera la desatención de los oyentes para cumplir su función, apenas menos que espera su atención cuando es autónoma. Un popurrí se forma a veces a partir de los componentes de las obras de arte, pero el montaje los transforma por completo. Fines como el de caldear, el de ensordecer al silencio, convierten al arte en lo que se llama *animación*, en la negación mercantilizada del aburrimiento que causa lo gris del mundo de las mercancías. La esfera del entretenimiento, que ya hace tiempo está incluida en la producción, es el dominio de este momento del arte sobre sus fenómenos. Ambos momentos son antagónicos. La subordinación de las obras de arte autónomas al momento final social, que está sepultado en cada una y desde el cual el arte resurgió en un proceso trabajoso, las hiere en el lugar más sensible. Pero quien, atrapado de repente por la seriedad de una música, escucha muy intensamente en el café puede comportarse virtualmente de una manera ajena a la realidad, para los otros ridícula. En ese antagonismo se manifiesta en el arte la relación fundamental del arte y la sociedad. Experimentar el arte desde fuera destruye su continuo, igual que los popurrís lo destruyen intencionadamente en la cosa. De un movimiento orquestal de Beethoven queda en los pasillos del auditorio poco más que los golpes de timbal imperiales; ya en la partitura representan un gesto autoritario que la obra tomó prestado de la sociedad para a continuación sublimarlo elaborándolo. Pues los dos caracteres del arte no son completamente indiferentes entre sí. Si una obra de música auténtica se extravía en la esfera social del trasfondo, puede trascenderla inesperadamente mediante la pureza que el uso mancha. Por otra parte, a las obras auténticas (como los golpes de timbal de Beethoven) no se les puede lavar su origen social en fines heterónomos; lo que irritaba a Richard Wagner en Mozart como un resto de divertimento se ha agudizado desde entonces como un *soupçon* contra esas obras que se han alejado por si mismas del divertimento. La situación de los artistas en la sociedad, en la medida en que es interesante para la recepción masiva, vuelve tras la era de la autonomía tendencialmente a lo heterónomo. Si antes de la Revolución Francesa los artistas eran lacayos, hoy son *entertainers*. La industria cultural llama a sus *cracks* por su

nombre de pila, igual que a los camareros y a los peluqueros de la *jet set.* La eliminación de la diferencia entre el artista en tanto que sujeto estético y el artista en tanto que persona empírica da testimonio al mismo tiempo de que la distancia de la obra de arte respecto de la empiria se ha reducido sin que el arte haya vuelto a la vida libre, que no existe. Su cercanía incrementa el beneficio; la inmediatez está organizada de manera fraudulenta. Visto desde el arte, su carácter doble esta adherido a todas sus obras como la macula de su origen deshonroso, igual que socialmente los artistas fueron tratados en tiempos como personas deshonrosas. Pero ese origen es también el lugar de la esencia mimética del arte. Visto desde fuera, lo deshonroso que desmiente a la dignidad de su autonomía, la cual se hincha por la mala conciencia sobre su participación en lo social, le hace honor como escarnio sobre la honorabilidad del trabajo socialmente

Opción política

La relación entre la praxis social y el arte, siempre variable, parece haber cambiado profundamente una vez mas durante los últimos cuarenta o cincuenta arios. Durante la Primera Guerra Mundial y antes de Stalin, las mentalidades avanzadas en el arte y en la política iban juntas; quien comenzó a existir despierto por entonces piensa que el arte es a priori lo que históricamente no era en absoluto: políticamente de izquierdas. Desde entonces, los Zdanov y los Ulbricht han no solo encadenado, sino quebrado la fuerza productiva artística con el dictado del realismo socialista; la regresión estética que ellos causaron es transparente socialmente como fijación pequeñoburguesa. Por el contrario, al producirse la escisión en los dos bloques, quienes mandan en Occidente han firmado una paz revocable con el arte radical en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial; la pintura abstracta es fomentada por la gran industria alemana; en Francia, el ministro de cultura del general es Andre Malraux. A veces, las doctrinas vanguardistas pueden ser reinterpretadas en sentido elitista si se entiende su contraste con la *communis opinio* de una manera abstracta y ellas se moderan; los nombres Pound y Eliot son la prueba. Benjamin ya captó en el futurismo la tendencia fascista[93], que se remonta a rasgos periféricos de la modernidad baudelaireana. En todo caso, el distanciamiento del Benjamin tardío respecto de la vanguardia estética donde esta no se adhiere al partido comunista parece deberse a la influencia de Brecht. Que el arte avanzado se aparte de manera elitista se debe menos a él que a la sociedad; los estándares inconscientes de las masas son los mismos que necesitan para mantenerse las relaciones en que las masas están integradas, y la presión de la vida heterónoma las obliga a dispersarse, impide la concentración de un yo fuerte que evita los patrones. Esto causa rencor: en las masas, contra lo que el privilegio educativo les niega; en la actitud de personas no menos avanzadas estéticamente desde Strindberg y Schönberg contra las masas. La escisión abierta entre sus hallazgos estéticos y una mentalidad que se manifiesta en el contenido y en la intención daría sensiblemente a la coherencia artística. La interpretación social del contenido de la literatura de otros tiempos es de valor oscilante. Fue genial la interpretación de los mitos griegos, como el de Cadmo, por Vico. Por el contrario, reducir la acción de las obras de Shakespeare a la idea de luchas de clases, como intento Brecht, no lleva muy lejos y pasa de largo por lo esencial de los dramas (al margen de aquellos en

93 Cf. Walter Benjamin, *Schriften*, cit., vol. I, pp. 395 ss.

que las luchas de clases son tematizadas de manera inmediata). No es que esto esencial sea socialmente indiferente, puramente humano, atemporal: todo eso son cuentos. Pero el rasgo social esta mediado por la forma objetiva de los dramas, por la «perspectiva», según la expresión de Lukács. Lo social en Shakespeare son categorías como individuo o pasión, rasgos como el concretismo burgués de Caliban, los fanfarrones mercaderes de Venecia, la concepción de un mundo arcaico semimatriarcal en *Macbeth* y *Lear*, el asco al poder en *Antonio y Cleopatra*, el gesto del Próspero abdicante. Frente a esto, los conflictos entre patricios y plebeyos tomados de la historia de Roma son bienes culturales. En Shakespeare parece mostrarse nada menos que la problematicidad de la tesis marxiana de que toda la historia es la historia de luchas de clases. La lucha de clases presupone objetivamente un grado alto de integración y diferenciación social, subjetivamente una consciencia de clase que sólo se empezó a desarrollar rudimentariamente en la sociedad burguesa. No es nuevo que la clase misma, la subsunción social de los átomos bajo un concepto general que expresa tanto las relaciones constitutivas como las heterónomas, sea estructuralmente algo burgués. Los antagonismos sociales son antiquísimos; antes, sólo ocasionalmente llegaron a ser luchas de clases: donde se había formado una economía de mercado afín a la sociedad civil. Por eso, la interpretación de todo lo histórico como luchas de clases tiene un aire ligeramente anacrónico, igual que el modelo desde el que Marx construyó y extrapoló era el modelo del capitalismo empresarial liberal. Ciertamente, los antagonismos sociales se traslucen por todas partes en Shakespeare, pero se manifiestan a través de los individuos, colectivamente sólo en escenas de masas, que siguen a *topoi* como el de la demagogia. Por supuesto, la mirada social sobre Shakespeare sabe que él no pudo ser Bacon. El autor dialéctico de los primeros tiempos burgueses miraba al *theatrum mundi* menos desde la perspectiva del progreso que desde la de sus víctimas. Cortar estos lazos mediante la mayoría de edad tanto social como estética es dificultado prohibitivamente por la estructura social. Aunque en el arte las características formales no se pueden interpretar políticamente sin más, en él no hay nada formal sin implicaciones de contenido, y éstas llegan hasta la política. En la liberación de la forma que todo arte genuinamente nuevo quiere se codifica ante todo la liberación de la sociedad, pues la forma, el nexo estético de todo lo individual, representa en la obra de arte a la relación social; por eso, la forma liberada repugna a lo existente. Esto lo apoya el psicoanálisis. De acuerdo con él, todo arte (negación del principio de realidad) se opone a la *imago* del padre y es revolucionario. Esto implica objetivamente la participación política de lo apolítico. Mientras la estructura social no estuvo tan aglutinada que la forma pura ya operaba subversivamente como objeción, fue más floja la relación de las obras de arte con la realidad social dada. Sin entregarse a ésta, las obras de arte querían

apropiarse sus elementos sin más, ser claramente similar a ella, comunicar con ella. Hoy, el momento de crítica social de las obras de arte se ha convertido en oposición a la realidad empírica en tanto que tal porque ésta se ha convertido en ideología duplicadora de sí misma, en el súmmum del dominio. Que de este modo el arte no se vuelva indiferente desde el punto de vista social, un juego vacío, la decoración del negocio, depende de en qué medida sus construcciones y sus montajes sean al mismo tiempo desmontajes, destruyan los elementos de la realidad al acogerlos y reunirlos por libertad como algo diferente. La cuestión de si el arte, al superar la realidad empírica, concreta la relación con la realidad superada conforma la unidad de sus criterios estético y social, por lo que tiene una especie de prerrogativa. Entonces no se puede dudar qué quiere el arte, aunque no admita que los prácticos de la política le impongan el mensaje que ellos desean. Picasso y Sartre optaron sin miedo a la contradicción por una política que rechazaba lo que ellos defendían en la estética y que sólo los toleraba a ellos mismos mientras sus nombres sirvieran de propaganda. Su actitud es imponente porque ellos no resuelven la contradicción, que tiene un fundamento objetivo, de una manera subjetiva, mediante el apoyo unívoco a una u otra tesis. La crítica de su actitud es acertada sólo como una crítica de la política que ellos propugnaron; la alusión vanidosa a que Picasso y Sartre arrojaban piedras contra su propio tejado no convence. De las aporías de la época, la menor no es que ya no es verdadero ningún pensamiento que no lesione los intereses (aunque sean objetivos) de quien lo defiende.

Progreso y reacción

Hoy se distingue con una notable coherencia entre la esencia autónoma y la esencia social del arte mediante la nomenclatura «formalismo» y «realismo socialista». Con esta nomenclatura, el mundo administrado explota para sus fines la dialéctica objetiva que acecha en el carácter doble de cada obra de arte: éste se convierte en una disyunción estricta. La dicotomía es falsa porque presenta los dos elementos en tensión como una alternativa sencilla. Se dice que el artista individual tiene que elegir. Así, la luz suele caer (gracias a la soberanía del mapa del Estado Mayor social) sobre las corrientes antiformalistas; se dice que las otras están limitadas por la división del trabajo y que acogen ingenuamente las ilusiones burguesas. El cuidado amoroso con que los *apparatchiks* sacan del aislamiento a los artistas refractarios concuerda con el asesinato de Meyerhold. En verdad, la contraposición de arte formalista y arte antiformalista es insostenible en su abstracción si el arte quiere ser algo más que un *pep talk* abierto o encubierto. Durante la Primera Guerra Mundial o un poco después, la pintura moderna se polarizó en cubismo y surrealismo. Pero el cubismo se rebelaba por su contenido contra la idea burguesa de la inmanencia pura de las obras de arte. A la inversa, surrealistas significativos no dispuestos a la connivencia con el mercado, como Max Ernst y André Masson, que al principio protestaban contra la esfera del arte, se aproximaron a los principios formales (Masson incluso a la desobjetualización) cuando la idea del *shock*, que se consume rápidamente en los materiales, empezó a convertirse en una manera de pintar. Si hay que desenmascarar mediante un relámpago al mundo habitual como apariencia e ilusión, teleológicamente ya se ha pasado a lo no objetual. El constructivismo, que es el adversario oficial del realismo, tiene mediante el lenguaje del desengaño un parentesco mas profundo con los cambios históricos de la realidad que un realismo que hace tiempo que esta recubierto de barniz romántico porque su principio, la reconciliación simulada con el objeto, se ha acabado convirtiendo en romanticismo. Los impulsos del constructivismo eran contenido, la adecuación (siempre problemática) del arte al mundo desencantado, que estéticamente ya no se podía establecer con los medios realistas tradicionales sin academicismo. Lo que hoy se puede considerar informal no llega a ser para la estética hasta que se articule como forma; de lo contrario, no seria nada mas que un documento. En artistas ejemplares de la época, como Schönberg, Klee o Picasso, el momento mimético expresivo y el momento constructivo se encuentran con la misma intensidad, pero

no en el punto medio malo de la transición, sino hacia los extremos. Ambas cosas son al mismo tiempo contenido: la expresión es la negatividad del sufrimiento; la construcción es el intento de hacer frente al sufrimiento del extrañamiento sobrepasándolo en el horizonte de la racionalidad completa y, por tanto, ya no violenta. Igual que en el pensamiento, en el cual la forma y el contenido están diferenciados y al mismo tiempo están mediados recíprocamente, lo mismo sucede en el arte. Por tanto, los conceptos «progresista» y «reaccionario apenas se pueden aplicar al arte si se admite la dicotomía abstracta de forma y contenido. Esta se repite en afirmación y contraafirmación. Unos consideran reaccionarios a los artistas porque defienden tesis socialmente reaccionarias o porque mediante la figura de sus obras apoyan a la reacción política, pero de una manera incomprensible, decretada; otros, porque se han quedado por detrás del estado de las fuerzas productivas artísticas Pero el contenido de las obras de arte significativas puede divergir de la mentalidad de los autores. Es evidente que Strindberg puso patas arriba represivamente a las intenciones burgués-emancipadoras de Ibsen. Por otra parte, sus innovaciones formales (la disolución del realismo dramático y la reconstrucción ride la experiencia onírica) son objetivamente criticas. Dan testimonio de la transición de la sociedad al horror de una manera mas autentica ode las acusaciones mas valientes de Gorki. Por tanto, también son más avanzadas socialmente, la autoconsciencia incipiente de la catástrofe a la que se prepara la sociedad individualista burguesa: en ella, el individuo absoluto se convierte en un fantasma. El contrapunto a esto lo ponen los productos supremos del naturalismo: el horror de la primera parte de *La ascensión de Hannele* de Hauptmann convierte la copia fiel en la expresión mas salvaje. Sin embargo, la critica social del realismo renacido por decreto solo cuenta si no capitula ante el arte por el arte. Lo falso socialmente en esa protesta contra la sociedad se ha mostrado históricamente Lo selecto ha palidecido, por ejemplo en Barbey d'Aurevilly, como una ingenuidad pasada de moda que no incumbe a los paraísos artificiales; el satanismo se ha vuelto cómico, como ya notó Huxley. Lo malvado, que Baudelaire y Nietzsche echaban en falta en el liberal siglo XIX y que para ellos no era otra cosa que la mascara del impulso ya no oprimido victorianamente, irrumpió (como producto del impulso oprimido en el siglo XX) en los rediles civilizatorios con una bestialidad frente a la cual las blasfemias de Baudelaire adquirieron una inofensividad que contrasta grotescamente con su *pathos*. Pese a toda la superioridad de su rango, Baudelaire es el preludio del *Jugendstil* Su *pseudos* fue embellecer la vida sin cambiarla; la belleza se convirtió en algo vacío y se dejó integrar en lo negado, como toda negación abstracta. La fantasmagoría de un mundo estético no estorbado por los fines sirve de coartada al mundo infraestetico.

El arte y la miseria de la filosofía

De la filosofía, del pensamiento teórico, se puede decir que adolece de una predecisión idealista en tanto que solo tiene conceptos a su disposición; la filosofía habla solo mediante ellos de lo que ellos tratan, pero nunca lo tiene. Su trabajo de Sisifo es reflejar la falsedad y la culpa con que carga y corregirla en la medida de lo posible. La filosofía no puede pegar a los textos su sustrato óntico; al hablar de el, lo convierte en aquello de lo que ella lo quiere separar. La insatisfacción con esto la registra el arte moderno desde que Picasso perturbara a sus cuadros con los primeros trozos de periódico; todo montaje se deriva de ahí. Al momento social se le hace justicia estéticamente no imitándolo, no haciéndolo apto para el arte, sino inyectándolo en el arte al sabotearlo. El arte tanto hace explotar al engaño de su inmanencia pura como somete las ruinas empíricas, despojadas de su propio nexo, a los principios de construcción inmanentes. El arte quisiera, mediante la cesión visible a materias crudas que él consuma, reparar algo de lo que el espíritu (el pensamiento igual que el arte) le hace a lo otro a lo que se refiere y a lo que quiere hacer hablar. Éste es el sentido determinable del momento sin sentido, hostil a la intención, del arte moderno, hasta llegar a la confusión de las artes y a los *happenings*. Así no se somete al arte tradicional a un juicio fariseo-arribista, sino que se intenta absorber la negación del arte con su propia fuerza. Lo que ya no es posible socialmente en el arte tradicional no pierde por eso toda la verdad. Se hunde en una capa histórica que la consciencia viva ya no puede alcanzar de otra manera que mediante la negación y sin la cual no habría arte: la capa de la alusión muda a lo que es bello, sin distinguir estrictamente entre naturaleza y obra. Este momento es contrario al momento desorganizador al que la verdad del arte pasó, pero ahí pervive reconociendo como fuerza formadora al poder con que se mide. El arte está emparentado en esta idea con la paz. Sin la perspectiva a ella, el arte sería tan falso como mediante la reconciliación anticipada. Lo bello en el arte es la apariencia de lo pacífico real. A esto tiende incluso la violencia opresora de la forma en la unión de lo hostil y lo divergente.

La supremacía del objeto y el arte

Derivar del materialismo filosófico el realismo estético es falso. Ciertamente, el arte (en tanto que figura del conocimiento) implica el conocimiento de la realidad, y no hay ninguna realidad que no sea social. Así, el contenido de verdad y el contenido social están mediados, aunque el carácter cognoscitivo del arte, su contenido de verdad, trasciende al conocimiento de la realidad, de lo existente. El arte llega a ser conocimiento social al capturar la esencia; no hace hablar a la esencia ni la imita. Mediante su propia complexión la hace aparecer contra la aparición. La crítica epistemológica del idealismo, que le proporciona al objeto un momento de preponderancia, no se puede transferir simplemente al arte. El objeto en el arte y el objeto en la realidad empírica son completamente diferentes. El objeto del arte es la obra que él produce, la cual tanto contiene los elementos de la realidad empírica como los trastoca, los disuelve, los reconstruye de acuerdo con su propia ley. Sólo mediante esa transformación, no mediante la falseadora fotografía, el arte da a la realidad empírica lo suyo, la epifanía de su esencia oculta y el merecido escalofrío ante su degeneración. La supremacía del objeto sólo se afirma estéticamente en el carácter del arte como historiografía inconsciente, anámnesis de lo derrotado y reprimido, tal vez posible. La supremacía del objeto, en tanto que libertad potencial de lo existente respecto del dominio, se manifiesta en el arte como su libertad respecto de los objetos. Si el arte puede tomar su contenido de su otro, al mismo tiempo esto otro sólo se le entrega en su nexo de inmanencia; no se le puede imputar. El arte niega la negatividad en la supremacía del objeto, lo irreconciliado en él, lo heterónomo en él, que el arte hace aparecer mediante la apariencia de reconciliación de sus obras.

El problema del solipsismo y la falsa reconciliación

A primera vista, un argumento del materialismo dialéctico resulta convincente. Dice que el punto de vista de la modernidad radical es el del solipsismo, el de una mónada que se cierra torpemente a la intersubjetividad; que la división cosificada del trabajo es una locura y que esto se burla de la humanidad que había que realizar. También dice que el solipsismo es, como ha demostrado la crítica materialista (y mucho antes ya la filosofía grande), ilusorio, la ofuscación de la inmediatez del para-sí, que ideológicamente desmiente a las propias mediaciones. Es verdad que con el conocimiento de la mediación social universal la teoría deja bajo sí al solipsismo. Pero el arte, la mímesis impulsada a la consciencia de sí misma, está vinculada a la agitación, a la inmediatez de la experiencia; de lo contrario, no se podría distinguir de la ciencia: en el mejor de los casos sería un pago a cuenta de la ciencia, por lo general un reportaje social. Las formas colectivas de producción de los grupos más pequeños ya son pensables hoy, en algunos medios están exigidas; el lugar de la experiencia en todas las sociedades existentes son las mónadas. Como la individuación, junto con el sufrimiento que ella implica, es una ley social, la sociedad sólo se puede experimentar individualmente. La suposición de un sujeto colectivo inmediato sería subrepticia y condenaría a la obra de arte a la falsedad porque le quitaría la única posibilidad de experiencia que hoy está abierta. Si, gracias al conocimiento teórico, el arte se corrige a través de su propia mediación e intenta saltar del carácter de mónada (conocido como apariencia social), la verdad teórica permanece exterior a él y se convierte en falsedad: la obra de arte sacrifica heterónomamente su determinidad inmanente. De acuerdo con la teoría crítica, la mera consciencia de la sociedad no conduce más allá de la estructura establecida socialmente, objetiva, y tanto menos la obra de arte, que de acuerdo con sus condiciones forma parte de la realidad social. La obra de arte obtiene la capacidad que el materialismo dialéctico le atribuye antimaterialistamente donde en su propia situación cerrada monadológicamente impulsa la situación que le esta impuesta objetivamente hasta que la obra de arte se convierte en la critica de la situación. El verdadero umbral entre el arte y el otro conocimiento puede ser que este es capaz de pensar mas allá de si mismo sin abdicar, mientras que el arte rellena por si mismo, en el lugar histórico en que se encuentra, todo lo que produce. La inervación de lo posible históricamente para el arte es esencial para la forma artística de reaccionar. La expresión *sustancialidad* tiene ese sentido en el arte. Si el arte, en nombre de la

verdad social teóricamente superior, quiere mas que la experiencia que el puede alcanzar y configurar, sera menos, y la verdad objetiva que el se pone como medida se echa a perder como ficción. El arte tapa de cualquier manera la fractura de sujeto y objeto. Hasta tal punto el realismo impuesto es su reconciliación falsa, que las fantasías mas utópicas del arte futuro no podrían inventar un arte que fuera realista sin caer de nuevo en la falta de libertad. El arte tiene su otro en su inmanencia porque esta (igual que el sujeto) está mediada socialmente. El arte tiene que hacer hablar a su contenido social latente: tiene que entrar en si mismo para ir mas allá de si mismo. El arte critica el solipsismo mediante la fuerza para salir de si en su propio procedimiento, en el procedimiento de objetivación. En virtud de su forma, el arte trasciende al sujeto confuso; lo que quisiera ensordecer a la confusión resulta infantil y hace de la heteronomía un mérito ético-social. Se podría replicar a todo esto que también las democracias populares de los tipos mas diversos son antagónicas, por lo que tampoco en ellas se puede adoptar otra posición que la alienada, mientras que habría que poner las esperanzas en el humanismo realizado, el cual no necesita al arte moderno y se queda en el arte tradicional. Pero esta concesión no es muy diferente de la doctrina del individualismo superado. A la base esta, dicho de una manera grosera, el cliché filisteo de que el arte moderno es tan feo como el mundo en que ha surgido, que el mundo se lo ha merecido, que las cosas no pueden ir de otra manera, pero que no irán siempre así En verdad, ahí no hay nada que superar; esa palabra es un *index falsi*. Es indiscutible que el estado antagonista (lo que en el joven Marx se llamaba *alienación* y *autoalienación*) no es uno de los agentes mas débiles en la formación del arte moderno. Pero el arte moderno no es una copia, no es la reproducción de ese estado. Al denunciarlo, al trasladarlo a la *imago*, el arte se ha convertido en el otro de ese estado, tan libre como el estado prohíbe ser a los vivos. Es posible que una sociedad pacificada recupere el arte del pasado, que hoy se ha convertido en el complemento ideológico de la sociedad no pacificada; pero que el arte que surja entonces vuelva a la paz y al orden, a la copia afirmativa y a la armonía, sería el sacrificio de su libertad. No hay que imaginarse la figura del arte en una sociedad transformada. Probablemente sea diferente tanto del arte del pasado como del arte del presente, pero sería mejor que algún dia el arte desaparezca a que el arte olvide el sufrimiento que es su expresión y en el cual la forma tiene su sustancia. Es el contenido humano lo que la falta de libertad falsea como positividad. Si el arte del futuro volviera a ser positivo, como se desea, seria aguda la sospecha de persistencia real de la negatividad; la sospecha existe siempre, la recaída es una amenaza constante, y la libertad (que seria la libertad respecto del principio de posesión) no se puede poseer. Y que seria el arte como historiografía si se quitara de encima la memoria del sufrimiento acumulado. La estética le presenta a la filosofía la cuenta por haber sido degradada por el negocio académico a un sector.

Reclama de la filosofía lo que ella no hace: extraer a los fenómenos de su existencia pura y conducirlos a la autognosis, a la reflexión de lo petrificado en las ciencias, no a una ciencia propia más allá de las ciencias. De este modo, la estética se doblega a lo que su objeto (como cualquier otro) quiere inmediatamente. Para poder ser experimentada por completo, toda obra de arte necesita el pensamiento, la filosofía, que no es otra cosa que el pensamiento que no se deja frenar. La comprensión es lo mismo que la crítica; la capacidad de comprender, de captar lo comprendido como algo espiritual, no es otra cosa que la capacidad de distinguir ahí lo verdadero y lo falso, aunque esta distinción tiene que divergir del procedimiento de la lógica habitual. Enfáticamente, el arte es conocimiento, pero no de objetos. Sólo comprende una obra de arte quien la comprende como complexión de la verdad. Esa complexión afecta inevitablemente a la relación de la obra con la falsedad, tanto con la propia como con la exterior; cualquier otro juicio sobre las obras de arte sería contingente. De este modo, las obras de arte reclaman una relación adecuada consigo mismas. Por eso postulan lo que en tiempos la filosofía del arte se propuso hacer y lo que en su figura heredada ya no hace ni ante la consciencia del presente ni ante las obras del presente.

Paralipómenos

La estética le presenta a la filosofía la cuenta por haber sido degradada por el negocio académico a un sector. Reclama de la filosofía lo que ella no hace: extraer de los fenómenos de su existencia pura y conducirlos a la autognosis, a la reflexión de lo petrificado en las ciencias, no a una ciencia propia más allá de las ciencias. De este modo, la estética se doblega a lo que su objeto (como cualquier otro) quiere inmediatamente. Para poder ser experimentada por completo, toda obra de arte necesita el pensamiento, la filosofía, que no es otra cosa que el pensamiento que no se deja frenar. La comprensión es lo mismo que la crítica; la capacidad de comprender, de captar lo comprendido como algo espiritual, no es otra cosa que la capacidad de distinguir ahí lo verdadero y lo falso, aunque esta distinción tiene que divergir del procedimiento de la lógica habitual. Enfáticamente, el arte es conocimiento, pero no de objetos. Sólo comprende una obra de arte quien la comprende como complexión de la verdad. Esa complexión afecta inevitablemente a la relación de la obra con la falsedad, tanto con la propia como con la exterior; cualquier otro juicio sobre las obras de arte sería contingente. De este modo, las obras de arte reclaman una relación adecuada consigo mismas. Por eso postulan lo que en tiempos la filosofía del arte se propuso hacer y lo que en su figura heredada ya no hace ni ante la consciencia del presente ni ante las obras del presente.

Una estética sin valores es un disparate. Comprender las obras de arte significa, como por lo demás sabía Brecht, captar el momento de su logicidad y su contrario, así como sus fracturas y lo que éstas significan. No puede entender *Los maestros cantores* quien no perciba el momento (denunciado por Nietzsche) de que la positividad es representada ahí de manera narcisista, el momento de falsedad. La separación entre la comprensión y el valor es de origen científico; sin los valores no se entiende nada estéticamente, y viceversa. En el arte hay más razones para hablar de valor que en ningún otro lugar. Cada obra dice como un mimo: «¿no soy buena?»; a esto responde el comportamiento valorativo.

Aunque hoy el intento de la estética presupone como vinculante la critica de sus principios y normas generales, tiene que mantenerse necesariamente en el medio de lo general. Eliminar la contradicción no es asunto de la estética. La estética tiene que cargar con la contradicción y reflejarla, en consonancia con la necesidad de teoría que el arte anuncia categóricamente en la era de su reflexión. Pero la obligatoriedad de esa generalidad no legitima una teoría positiva de la invariancia. En las definiciones forzosamente generales, los resultados del proceso histórico se resumen variando una figura lingüística de Aristóteles: lo que el arte era. Las definiciones generales del arte son las definiciones de lo que el arte ha llegado a ser. La situación histórica que ya no conoce la razón de ser del arte, busca a tientas en el pasado el concepto de arte, que retrospectivamente se reúne en algo así como una unidad. Ésta no es abstracta, sino el despliegue del arte en su propio concepto. De ahí que la teoría presuponga por doquier los análisis concretos como su propia condición, no como prueba y ejemplo. Al giro histórico hacia lo general se vio movido Benjamin (que filosóficamente incrementó al extremo la inmersión en las obras de arte concretas) en la teoría sobre la reproducción[94].

La mejor manera de cumplir metódicamente la exigencia de que la estética sea la reflexión artística sin que ésta debilite su decidido carácter teórico es introducir mediante modelos un movimiento del concepto en las categorías tradicionales que las confronte con la experiencia artística. Para eso no hay que construir un continuo entre los polos. El medio de la teoría es abstracto, y no hay que engañarse a este respecto con ejemplos ilustrativos. A veces (como en la *Fenomenología* de Hegel) puede saltar de repente una chispa entre la concreción de la experiencia espiritual y el medio del concepto general, de tal modo que lo concreto no sea un ejemplo que ilustra, sino la cosa misma que el razonamiento abstracto encierra, sin el cual no se podría encontrar el nombre. Aquí hay que pensar desde el lado de la producción: desde los problemas y *desiderata* objetivos que los productos presentan. La supremacía de la esfera de producción en las obras de arte es la supremacía de la esencia de las obras, de los productos del trabajo social, frente a la contingencia de su producción subjetiva. La relación con las categorías tradicionales es imprescindible porque solo la reflexión de esas categorías permite llevar la experiencia artística a la teoría. En la transformación de las categorías que esa reflexión expresa y causa, la experiencia histórica entra en la teoría. Mediante la dialéctica histórica que el pensamiento desencadena en las categorías tradicionales, estas pierden su abstracción mala sin sacrificar lo

94 Cf. Walter Benjamin, *Schriften*, cit., vol. I, pp. 366ss.

general que es inherente al pensamiento: la estética apunta a la generalidad concreta. El análisis mas ingenioso de obras individuales no es de por sí estética; esto es tanto su mácula como su superioridad sobre lo que se llama *ciencia del arte*. Pero desde la experiencia artística actual se legitima el recurso a las categorías tradicionales, que no desaparecen en la producción de hoy, sino que retornan hasta en su negación. La experiencia conduce a la estética, que eleva hasta la consecuencia y la consciencia lo que en las obras de arte sucede de manera mezclada, inconsecuente, y en la obra individual de manera insuficiente. Desde este punto de vista, también la estética no idealista trata de «ideas».

La diferencia cualitativa entre el arte y la ciencia impide que esta sea simplemente el instrumento para conocer a aquél. Las categorías la proyección de estas a los conceptos científicos expulsa de la explicación lo que la ciencia quiere explicar. La relevancia creciente de la tecnología en las obras de arte no puede inducir a someterlas a ese tipo de razón que produjo la tecnología y prosigue en ella.

De lo clásico sobrevive la idea de las obras de arte como algo objetivo, mediado por la subjetividad. De lo contrario, el arte seria una manera arbitraria de matar el tiempo, indiferente para los demás e incluso retrograda históricamente. El arte quedaría degradado a un producto sustitutivo de una sociedad cuya fuerza ya no la consume la obtención de los alimentos y en la cual la satisfacción inmediata de los impulsos esta limitada. El arte lleva la contraria a esto, es la objetivación tenaz contra ese positivismo que quisiera someterlo al para-otro universal. No es que el arte, incluido en el nexo social de ofuscación, pueda ser lo que él no quiere. Pero su existencia es incompatible con el poder que quisiera rebajarlo a eso, romperlo. Lo que habla desde las obras significativas va en contra de la pretensión de totalidad de la razón subjetiva. La falsedad de la razón subjetiva queda patente en la objetividad de las obras de arte. Despojado de su pretensión inmanente de objetividad, el arte no sería otra cosa que un sistema más o menos organizado de estímulos que causan reflejos que el arte atribuye por sí mismo, artística y dogmáticamente, a ese sistema en vez de a quienes reciben su influencia. De este modo desaparecería la diferencia de la obra de arte respecto de las meras cualidades sensuales; la obra de arte formaría parte de la empiria, sería (dicho a la americana) *a battery of tests*, y el medio adecuado para dar cuenta del arte sería el *program analyzer* o encuestas sobre las reacciones promedio de los grupos a las obras de arte o a los géneros; pero, tal vez por respeto a los sectores de la cultura reconocidos, el positivismo no suele ir tan lejos como indica la consecuencia de su

propio método. Si, en tanto que teoría del conocimiento, pone en cuestión todo sentido objetivo y atribuye al arte todo pensamiento que no sea reducible a enunciados protocolares, de este modo el positivismo niega sin admitirlo *a limine* al arte, al que no toma en serio, igual que el cansado hombre de negocios que se deja dar un masaje por él; el hombre de negocios sería el sujeto trascendental del arte si éste correspondiera a los criterios positivistas. El concepto de arte que busca el positivismo converge con el de la industria cultural, que organiza sus productos como los sistemas de estímulos que la teoría subjetiva de la proyección atribuye al arte. El argumento de Hegel contra la estética subjetiva, basada en la sensación de los receptores, era su contingencia. Pero la estética subjetiva no se ha quedado ahí. El efecto subjetivo es calculado por la industria cultural y pasa de valor estadístico promedio a ley general. Se ha convertido en espíritu objetivo. Sin embargo, esto no debilita la crítica de Hegel. Pues la generalidad del estilo actual es lo negativamente inmediato, la liquidación de toda pretensión de verdad de la cosa y el engaño permanente a los receptores mediante la aseveración implícita de que es por ellos por lo que existe eso mediante lo cual se les quita el dinero que el poder económico concentrado les entrega. Esto conduce a la estética (y también a la sociología si guía a la estética subjetiva en tanto que sociología de las presuntas comunicaciones) a la objetividad de la obra de arte. En el negocio práctico de la investigación, los positivistas que operan con el *test* de Murray se oponen a todo análisis dirigido al contenido expresivo objetivo de las imágenes del test, que ellos consideran indigno de la ciencia porque depende demasiado del contemplador; así tendrían que proceder con las obras de arte que no están pensadas para los receptores (como ese test), sino que los confrontan con su objetividad. Por supuesto, la simple afirmación de que las obras de arte no son una suma de estímulos le causaría al positivismo tan pocas dificultades como cualquier apologética. El positivismo podría despacharla como una racionalización y proyección que sólo sirve para agenciarse un estatus social, de acuerdo con el modelo del comportamiento de millones de filisteos culturales con el arte. O también podría, más radicalmente, descalificar a la objetividad del arte como un residuo animista que será derrotado por la Ilustración, como todos los demás. Quien no quiera que le quiten la experiencia de la objetividad, quien no quiera conceder autoridad en el arte a los ajenos al arte, tiene que proceder de manera inmanente, enlazar con las maneras subjetivas de reaccionar, como cuyo mero reflejo el positivismo entiende al arte y a su contenido. Lo verdadero en el enfoque positivista es la trivialidad de que sin experiencia del arte no se sabe nada de él ni se puede hablar de él. Pero en esa experiencia está la diferencia que el positivismo ignora; dicho de una manera drástica: si se utiliza un hit en el que no hay nada que entender como pantalla para todo tipo de proyecciones psicológicas, o si se comprende una obra sometiéndose a su propia disciplina. Lo que la estética

filosófica elevó a lo liberador, a lo que (dicho en su lenguaje) trasciende al espacio y al tiempo, era la auto- negación del contemplador, que en la obra se extingue virtualmente. A esto le obligan las obras, cada una de las cuales es un *index veri et falsi*; sólo comprende una obra quien acepta sus criterios objetivos; quien no se preocupa por ellos es el consumidor. Sin embargo, en el comportamiento adecuado con el arte está preservado el momento subjetivo: cuanto mayor es el esfuerzo de seguir a la obra y a su dinámica estructural, cuanto más la contemplación introduce al sujeto en la obra, tanto más felizmente captará la objetividad el sujeto, olvidado de sí mismo: también en la recepción, la subjetividad media a la objetividad. En lo bello, como Kant dijo sólo de lo sublime, el sujeto toma conciencia de su nihilidad y llega más allá de ella a lo que es de otra manera. La teoría kantiana adolece sólo de que declaró positivamente infinito al adversario de esa nihilidad y lo trasladó al sujeto inteligible. El dolor a la vista de lo bello es el anhelo por lo que el bloqueo subjetivo le impide al sujeto, que sabe empero que eso es mas verdadero que él mismo. La experiencia que sin violencia estuviera libre del bloqueo es ejercitada por la entrega del sujeto a la ley formal estética. El contemplador firma un contrato con la obra de arte para que ella hable. La relación de posesión la transfiere banalmente a lo que está sustraído a ella quien insiste en «tener» algo de la obra de arte; este prolonga el modo de comportarse de la autoconservación inquebrantable, subordina lo bello a ese interés que (según la tesis insuperada de Kant) lo bello trasciende. Pero que sin sujeto no haya nada bello, que lo bello llegue a ser un en-si solo a través de su para-otro, se debe a la autoposición del sujeto. Como esta trastornó a lo bello, hace falta el sujeto para que recuerde esto en la imagen. La melancolía del atardecer no es el estado de animo de quien la siente, pero solo captura a quien se ha diferenciado tanto, a quien se ha vuelto tanto sujeto, que no es ciego para ella. Sólo el sujeto fuerte y desplegado, producto de todo el dominio de la naturaleza y de su injusticia, tiene también la fuerza para retirarse ante el objeto y revocar su autoposición Pero el sujeto del subjetivismo estético es débil, *outer directed*. La sobrevaloración del momento subjetivo en la obra de arte y la falta de relación con ella son equivalentes. El sujeto solo se convierte en la esencia de la obra de arte cuando se presenta a esta como ajeno, exterior, y compensa la extrañeza poniéndose a si mismo en vez de a la cosa. La objetividad de la obra de arte no esta dada al conocimiento de una manera plena y adecuada, y en las obras no es indudable; la diferencia entre lo que exigen los problemas de las obras y la solución desgasta a esa objetividad. Esta no es un estado de cosas positivo, sino un ideal de la cosa y de su conocimiento. La objetividad estética no es inmediata; quien cree tenerla en sus manos es engañado por ella. Si la objetividad estética fuera algo no mediado, coincidiría con los fenómenos sensoriales del arte y escamotearía su momento espiritual; este es falible para si y para los otros. La

estética es la búsqueda de las condiciones y las mediaciones de la objetividad del arte. El argumento hegeliano contra la subjetivista fundamentación kantiana de la estética es demasiado sencillo: puede sumergirse sin resistencia en el objeto (o en sus categorías, que en Hegel todavía coinciden con los conceptos de géneros) porque el objeto es para el a priori espíritu Con la absolutidad del espíritu se viene abajo también la del espíritu de las obras de arte. Por eso le resulta tan difícil a la estética no entregarse al positivismo y morir en el. Pero el desmontaje de la metafísica del espíritu no expulsa al espíritu del arte: su momento espiritual queda fortalecido y concretado en cuanto todo en el, sin distinciones, ya no tiene que ser espíritu; cosa que Hegel no sabia, por lo demás. Si la metafísica del espíritu seguía al arte, tras su decadencia el espíritu es devuelto al arte. Lo desacertado de los teoremas subjetivo-positivistas sobre el arte hay que exponerlo en el arte mismo en vez de deducirlo de una filosofía del espíritu Las normas estéticas que corresponden a formas invariantes de reaccionar del sujeto no son validas empíricamente; así, la tesis de la psicología (dirigida contra la musica moderna) de que el oído no puede percibir fenómenos sonoros muy complejos, simultáneos, que se alejan de las relaciones tonales naturales: es innegable que hay personas que lo consiguen, y no se comprende por que no habrían de poder conseguirlo todas; la barrera no es trascendental, sino social, de la naturaleza segunda. Si frente a esto la estética que se las da de empírica convierte los valores promedios en normas, toma inconscientemente partido por la conformidad social. Lo que esa estética rubrica como agradable o desagradable no es algo natural sensorial; toda la sociedad, su *imprimatur* y su censura, lo preforma, y a esto siempre se ha opuesto la producción artística. Reacciones subjetivas como el asco a la suavidad, que es un agente del arte moderno, son las resistencias a la convención social heterónoma inmigradas al sensorio. La presunta base del arte en las formas subjetivas de reaccionar y de comportarse esta condicionada; incluso en la contingencia del gusto impera una coacción latente, pero no siempre la de la cosa; la forma subjetiva de reaccionar indiferente a la cosa es extraestética Pero al menos cada momento subjetivo en las obras de arte esta motivado por la cosa. La sensibilidad del artista es esencialmente la capacidad de escuchar a la cosa, de ver con los ojos de la cosa. Cuanto mas estrictamente la estética se construya sobre el movimiento de la cosa (en conformidad con el postulado hegeliano), tanto mas, objetiva sera, tanto menos confundirá las invariantes problemáticas, subjetivas, con la objetividad. El merito de Croce fue que con espíritu dialéctico elimino todo patrón exterior a la cosa; el clasicismo se lo impidió a Hegel. Hegel interrumpió en la estética la dialéctica, igual que en la teoría de las instituciones de la filosofía del derecho. Solo mediante la experiencia del arte moderno, radicalmente nominalista, se puede llevar a sí misma a la estética de Hegel; también Croce retrocede ante esto.

El positivismo estético, que sustituye el desciframiento teórico de las obras por la investigación de su efecto, tiene en todo caso su momento de verdad en que denuncia la fetichización de las obras, que forma parte de la industria cultural y de la decadencia estética. El positivismo recuerda el momento dialéctico de que ninguna obra de arte es pura. Para algunas formas estéticas, como la ópera, el nexo de los efectos era constitutivo; si el movimiento interior del género obliga a renunciar a ese nexo, el género se vuelve virtualmente imposible. Quien entendiera de manera inquebrantable la obra de arte como el puro en-sí, que es como hay que entenderla, sería ingenuamente la víctima de su autoposición y tomaría la apariencia como una realidad de segundo grado, cegado para un momento constitutivo del arte. El positivismo es la mala conciencia del arte: le recuerda que no es inmediatamente verdadero.

Aunque la tesis del carácter proyectivo del arte ignora su objetividad (su rango y su contenido de verdad) y se queda más acá de un concepto enfático de arte, tiene peso en tanto que expresión de una tendencia histórica. Lo que esa tesis les hace por banalidad a las obras de arte corresponde a la caricatura positivista de la Ilustración, a la razón subjetiva desenfrenada. Su preponderancia social llega hasta las obras. Esa tendencia, que mediante la desartización quisiera hacer imposibles las obras de arte, no se puede detener con la afirmación de que el arte tiene que existir: eso no está escrito en ninguna parte. Pero hay que tener en cuenta la consecuencia plena de la teoría de la proyección, la negación del arte. De lo contrario, la teoría de la proyección conduce a la neutralización vergonzosa del arte de acuerdo con el esquema de la industria cultural. Pero la consciencia positivista tiene, en tanto que falsa, sus dificultades: necesita al arte para depositar en él lo que no tiene cabida en su angosto y sofocante espacio. Además, el positivismo tiene que resignarse al arte porque cree en lo existente y el arte existe. Los positivistas salen del dilema tomando al arte tan poco en serio como el ti red *businessman*. Esto les permite ser tolerantes con las obras de arte, que de acuerdo con su manera de pensar ya no son tales.

Se puede hacer patente que las obras de arte no se agotan en su génesis, por lo que el método filológico no las alcanza. Schikaneder no pudo soñar con Bachofen. El libreto de La flauta mágica mezcla las fuentes más diversas sin producir coherencia. Pero objetivamente aparece en él el conflicto de matriarcado y patriarcado, del Sol y la Luna. Esto explica la resistencia del texto, al que el gusto

precipitado difama como malo. Se mueve en la frontera entre la banalidad y la profundidad; de la banalidad lo salva que el papel de coloratura de la Reina de la Noche no representa un «principio del mal».

La experiencia estética cristaliza en la obra particular. Sin embargo, no se puede aislar a ninguna obra, ya que ninguna es independiente de la continuidad de la consciencia experimentadora. Lo puntual y atomístico va contra esta continuidad, como contra cualquier otra: en la relación con las obras de arte en tanto que mónadas tiene que entrar la fuerza almacenada de lo que ya se ha formado en la consciencia estética más allá de la obra individual. Éste es el sentido racional del concepto de comprensión artística. La continuidad de la experiencia estética está matizada por todas las otras experiencias y por todo el saber del experimentador; por supuesto, la experiencia estética sólo se confirma y corrige en la confrontación con el fenómeno.

En la reflexión espiritual, en el gusto que se cree por encima de la cosa, el procedimiento del *Renard* de Stravinsky puede parecer más adecuado a la *Lulu* de Wedekind que la música de Berg. El músico sabe que ésta tiene un rango muy superior a la de Stravinsky, y sacrifica a cambio la soberanía del punto de vista estético; de esos conflictos se compone la experiencia artística.

Los sentimientos que las obras de arte despiertan son reales y, por tanto, extraestéticos. Frente a ellos es más correcta la actitud que conoce en dirección contraria al sujeto contemplador, la cual es más justa con el fenómeno estético porque no lo enreda con la existencia empírica del contemplador. Pero que la obra de arte no sea sólo estética, sino que por encima y por debajo de esto surja en capas empíricas, tenga carácter de cosa, sea un *fait social* y finalmente converja en la idea de verdad con lo metaestético, implica la critica de la relación químicamente pura con el arte. El sujeto experimentador del que se aparta la experiencia estética retorna en ella como sujeto transestetico. El estremecimiento devuelve a si mismo al sujeto distanciado. Al abrirse a la contemplación, las obras de arte confunden al contemplador en su distancia, la del mero espectador; la verdad de la obra se le presenta como la verdad que también debería ser la verdad de el mismo. El instante de esta transición es el instante supremo del arte. Salva a la subjetividad, incluso a la estética subjetiva, a través de su negación. El sujeto estremecido por el arte hace experiencias reales; pero ahora, en virtud del conocimiento de la obra de arte como obra de arte, se trata de experiencias en las

que se ablanda su endurecimiento en la propia subjetividad, en las que su autoposición comprende sus limites. El sujeto obtiene en el estremecimiento su verdadera dicha por las obras de arte, pero es una dicha contra el sujeto; de ahí que su órgano sea el llanto, que también expresa la tristeza por la propia caducidad. Kant notó algo de esto en la estética de lo sublime, que el excluye del arte.

La falta de ingenuidad frente al arte, la reflexión, necesita la ingenuidad desde otro punto de vista: que la consciencia estética no regule sus experiencias a partir de lo vigente culturalmente, sino que la fuerza de la reacción espontánea se conserve también frente a las escuelas avanzadas. Aunque la consciencia individual también esta mediada artísticamente por la sociedad, por el espíritu objetivo dominante, es el lugar geométrico de la autorreflexión de ese espíritu y lo amplia. La ingenuidad con el arte es un fermento de la ofuscación; quien carece por completo de ella es muy torpe, está atrapado en lo que se le impone.

Hay que defender a los *ismos* en tanto que lemas, testimonios del estado universal de reflexión y sucesores (al formar escuelas) de lo que en otros tiempos hada la tradición Esto causa la ira de la consciencia burguesa dicotómica Aunque ella lo planea y lo quiere todo, bajo su coacción el arte tiene que ser (como el amor) puramente espontáneo, involuntario, inconsciente. Esto le está negado desde la filosofía de la historia. El tabú sobre los lemas es reaccionario.

Lo nuevo es la herencia de lo que antes quería decir el concepto individualista de originalidad, al que ahora recurren quienes no quieten lo nuevo y lo acusan de falta de originalidad, así como acusan de uniformidad a toda forma avanzada.

Los desarrollos artísticos tardíos han elegido el montaje como su principio, pero subcutáneamente las obras de arte siempre han tenido algo de su principio; esto se podría mostrar en detalle en la técnica de *puzzle* de la gran música del clasicismo vienes, que se corresponde tanto con el ideal de desarrollo orgánico de la filosofía de su época

Que la estructura de la historia quede desfigurada por el *parti pris* en favor de acontecimientos real o presuntamente grandes también vale para la historia del arte. Ciertamente, el arte cristaliza cada vez en algo cualitativamente nuevo, pero también hay que tener en cuenta la antítesis de que esto nuevo, la cualidad que aparece de repente, la transformación, no es mas que una nada. Esto debilita al mito de la creatividad artística El artista lleva a cabo algo mínimo, una transición, no algo máximo, una *creatio ex nihilo*. El diferencial de lo nuevo es el lugar de la productividad. Mediante lo infinitamente pequeño de lo decisivo, el artista individual se revela el ejecutor de una objetividad colectiva del espíritu, frente a la cual desaparece su participación; esto se recordaba implícitamente en la noción de genio como algo receptor, pasivo. Esto deja al descubierto la perspectiva sobre aquello en las obras de arte mediante lo cual son más que su definición primaria, más que artefactos. Su deseo de ser así y no de otra manera va contra el carácter de artefacto al impulsarlo al extremo; el artista soberano quisiera anular la hybris de la creatividad. Aquí tiene su lugar ese poquito de verdad que tiene la creencia

en que todo siempre está ahí. En el teclado de cada piano está toda la Appassionata; el compositor sólo tiene que sacarla, pero para eso hace falta Beethoven.

Pese a la aversión a lo que en la modernidad parece anticuado, la situación del arte frente al Jugendstil no ha cambiado tan radicalmente como esa aversión quisiera. Ella misma parece proceder de ahí, igual que la actualidad intacta de ciertas obras que, aunque no surgieron en el Jugendstil, se pueden incluir en él, como el Pierrot de Schönberg y algunas cosas de Maeterlinck y Strindberg. El Jugendstil fue el primer intento colectivo de poner desde el arte el sentido ausente; el fracaso de ese intento circunscribe de manera ejemplar hasta hoy la aporía del arte. El intento explotó en el expresionismo; el funcionalismo y sus equivalentes en el arte no referido a fines fueron su negación abstracta. La clave del antiarte de hoy, con Beckett al frente, parece ser la idea de concretar esa negación, de extraer de la negación completa del sentido metafísico algo estético con sentido. El principio estético de la forma es en sí, mediante la síntesis de lo formado, el establecimiento de sentido incluso donde el sentido se rechaza como contenido. En esta medida, el arte es teología, al margen de lo que quiera y diga; su pretensión de verdad y su afinidad con lo falso son lo mismo. Este estado de cosas se mostró de manera específica en el Jugendstil. La situación se agudiza hasta la pregunta de si el arte sigue siendo posible tras la caída de la teología y sin ninguna teología. Si esa obligación continúa (como en Hegel, que fue el primero en poner en duda la posibilidad del arte), tiene algo de oráculo; no está claro si la posibilidad es un testimonio genuino de lo permanente de la teología o un reflejo del hechizo permanente.

Como indica su propio nombre, el Jugendstil estilo juvenil] es la pubertad declarada permanente: la utopía que descuenta su propia irrealizabilidad.

El odio a lo nuevo procede de un componente fundamental de la ontología burguesa, que ésta oculta: lo perecedero ha de ser perecedero; la muerte ha de tener la última palabra.

El principio de la sensación siempre fue unido al premeditado horror burgués y se ha adaptado al mecanismo burgués de aprovechamiento.

Así como es seguro que el concepto de lo nuevo está entrelazado con rasgos sociales funestos, en especial con el de novedad en el mercado, también es imposible desde Baudelaire, Manet y el Tristán suspenderlo; frente a su presunta contingencia y arbitrariedad, los intentos de suspenderlo sólo han producido algo doblemente contingente y arbitrario.

La amenazante categoría de lo nuevo difunde una y otra vez el atractivo de la libertad, que es más fuerte que lo que lo que en ella frena, nivela y a veces es estéril.

En tanto que negación abstracta de la categoría de lo constante, la categoría de lo nuevo coincide con ésta: su invariancia es su debilidad.

La modernidad se presentó históricamente como algo cualitativo, como diferencia respecto de los modelos despotenciados; por eso no es puramente temporal; por lo demás, esto ayuda a explicar que la modernidad por una parte haya adoptado rasgos invariantes, como se le suele reprochar, y que por otra parte no se pueda suprimir en tanto que superada. Lo intraestético y lo social se mezclan ahí. El arte, cuanto más se ve obligado a oponerse a la vida marcada por el aparato de dominio, estandarizada, tanto más recuerda al caos: olvidado, éste se convierte en una desgracia. De ahí la falsedad del griterío sobre el presunto terror espiritual de la modernidad; acalla al terror del mundo al que. el arte se niega. El terror de una manera de reaccionar que no soporta nada que sea nuevo es beneficioso en tanto que vergüenza sobre la estupidez de la cultura oficial. Quien tiene que avergonzarse de decir que el arte no puede olvidar al ser humano o de preguntar ante obras extrañas qué ha sido del mensaje, tendrá que sacrificar contra su voluntad, tal vez sin autentica convicción, costumbres muy queridas, pero la vergüenza puede inaugurar un proceso desde fuera hacia dentro que impida a la persona aterrorizada participar en el griterío.

No se pueden eliminar del concepto estético de lo nuevo los procedimientos industriales que dominan cada vez mas la producción material de la sociedad; esta por ver si, como Benjamin parece haber supuesto, la exposición mediaba entre ambos. Sin embargo, las técnicas industriales, la repetición de ritmos idénticos y

la producción repetida de lo idéntico de acuerdo con un modelo contienen al mismo tiempo un principio contrario a lo nuevo, que triunfa en la antinomia de lo estético nuevo.

Igual que no hay nada simplemente feo, ya que lo feo puede llegar a ser bello mediante su función, tampoco hay nada simplemente bello: es trivial que la puesta de sol mas bella, la chica más hermosa, puede ser repelente si la pintamos fielmente. Sin embargo, no se puede eliminar ni en lo bello ni en lo feo el momento de inmediatez: ningún amante que sea capaz de percibir diferencias (y esa es la condición del amor) dejará que marchite la belleza de su amada. Lo bello y lo feo no hay ni que hipostasiarlo ni que relativizarlo; su relación se revela gradualmente, y ahí uno se convierte en la negación de lo otro. La belleza es histórica en si misma, es lo que se escapa.

Que la subjetividad que produce empíricamente y su unidad no son lo mismo que el sujeto estético constitutivo e incluso que la cualidad estética objetiva lo testimonia la belleza de algunas ciudades. Perugia o Asis muestran la medida máxima de forma y coherencia de la figura sin pretenderlo, aunque no se puede infravalorar la participación de la planificación en lo que parece orgánico en tanto que naturaleza segunda. Esto esta favorecido por la suave curva de la montaría, el matiz rojizo de las piedras, algo extraestético que, en tanto que material del trabajo humano, es por si mismo uno de los determinantes de la figura. Como sujeto opera ahí la continuidad histórica, verdaderamente un espíritu objetivo que se deja dirigir por ese determinante sin que lo pretenda el arquitecto individual. Este sujeto histórico de lo bello dirige también la producción de los artistas individuales. Pero lo que causa presuntamente desde fuera la belleza de esas ciudades es su interior. La historicidad inmanente se convierte en aparición, y con ella se despliega la verdad estética.

Es insuficiente la identificación del arte con lo bello, y no solo por demasiado formal. En aquello en lo que el arte se ha convertido, la categoría de lo bello sólo aporta un momento, uno que ha cambiado hasta dentro: mediante la absorción de lo feo, el concepto de belleza ha cambiado, pero la estética no puede prescindir de él. En la absorción de lo feo, la belleza es suficientemente fuerte para ampliarse mediante su contradicción.

Hegel fue el primero en oponerse al sentimentalismo estético, que busca el contenido de la obra de arte no en ella misma, sino en su efecto. La figura posterior de este sentimentalismo es el concepto de estado de ánimo, que tiene su valor histórico. Nada podría mostrar mejor lo bueno y lo malo de la estética hegeliana que su incompatibilidad con el momento de estado de ánimo en la obra de arte. Hegel insiste, como siempre, en lo sólido del concepto. Esto beneficia a la objetividad de la obra de arte tanto frente a su efecto como frente a su fachada meramente sensorial. Pero el progreso que Hegel consuma así se paga con algo ajeno al arte; la objetividad, con algo cósico, con un exceso de materialidad. Esto amenaza con reducir la estética a lo preartístico, al comportamiento concretista del burgués que en la imagen o en el drama quiere tener un contenido sólido en el que se pueda apoyar y al que pueda apoyar. La dialéctica del arte se limita en Hegel a los géneros y a su historia, pero no es trasladada con la suficiente radicalidad a la teoría de la obra. Que lo bello natural sea esquivo a la determinación por el espíritu induce a Hegel a degradar a lo que en el arte no es espíritu qua intención. Su correlato es la cosificación. El correlato del hacer absoluto siempre es lo hecho en tanto que objeto sólido. Hegel ignora lo no cósico del arte, que forma parte de su concepto contra el mundo empírico de cosas. Lo relega polémicamente a lo bello natural en tanto que su determinidad mala. Pero precisamente en este momento lo bello natural posee algo que, si la obra de arte lo pierde, retrocede a la falta de musa de la mera facticidad. Quien no es capaz de consumar en la experiencia de la naturaleza esa separación respecto de los objetos de acción que conforma lo estético no conoce la experiencia artística. La tesis de Hegel de que lo bello artístico brota en la negación de lo bello natural y, por tanto, en lo bello natural habría que variarla en el sentido de que ese acto que funda la consciencia de lo bello tiene que consumarse en la experiencia inmediata si no ha de postular lo que él constituye. La concepción de lo bello artístico comunica con lo bello natural: ambos quieren restituir la naturaleza mediante el abandono de su mera inmediatez. Hay que recordar el concepto de aura de Benjamin: «Es recomendable ilustrar el concepto de aura propuesto arriba para los objetos históricos mediante el concepto de aura de los objetos naturales. Definimos a esta última como la aparición única de una lejanía, por más cerca que pueda estar. Si una persona que descansa durante una tarde de verano sigue una cadena de montañas en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre ella, está respirando el aura de estas montañas, de esta rama»[95]. Lo que aquí se llama aura es familiar a la experiencia artística bajo el nombre de atmósfera de la obra de arte, que es aquello mediante lo cual el nexo de sus momentos remite más allá de ellos y cada uno de los momentos remite más allá de sí mismo. Este constituyente del arte, al que se ha desfigurado con el término existencial-ontológico *Gestimmtheit*, es en la obra

95 Walter Benjamin, *Schriften*, cit., vol I, pp. 372-373.

de arte lo que se sustrae a su coseidad, a la constatación del estado de cosas y, como muestra cada intento de describir la atmósfera de la obra de arte, lo fugaz que empero hay que objetivar en la figura de la técnica artística (esto apenas se podía pensar en tiempos de Hegel). El momento aurático no se merece la maldición hegeliana porque el análisis insistente lo puede presentar como determinación objetiva de la obra de arte. No sólo forma parte del concepto de obra de arte que ésta remita más allá de sí misma, sino que además esto se puede inferir de la configuración específica de cada obra. Incluso donde las obras de arte, en un desarrollo que comienza con Baudelaire, se libran del elemento atmosférico, éste está conservado en ellas en tanto que elemento negado, evitado. Precisamente este elemento tiene su modelo en la naturaleza, y la obra de arte está emparentada con la naturaleza más profundamente mediante este elemento que mediante cualquier semejanza cósica. Percibir en la naturaleza su aura del modo que Benjamin exige para ilustrar ese concepto significa captar en la naturaleza lo que hace esencialmente de una obra de arte una obra de arte. Se trata de ese significar objetivo al que no llega ninguna intención subjetiva. Una obra de arte le abre los ojos al contemplador cuando dice enfáticamente algo objetivo, y esta posibilidad de una objetividad no meramente proyectada por el contemplador tiene su modelo en esa expresión de melancolía o de paz que obtenemos en la naturaleza cuando no la miramos como objeto de la acción. La lejanía a la que Benjamin da tanta importancia en el concepto de aura es el modelo rudimentario del distanciamiento respecto de los objetos de la naturaleza en tanto que medios potenciales para fines prácticos. El umbral entre la experiencia artística y la experiencia preartística es exactamente el umbral entre el dominio del mecanismo de identificación y las inervaciones del lenguaje objetivo de los objetos. Así como el caso típico de banalidad es que un lector regule su relación con las obras de arte según se pueda identificar o no con los personajes que aparecen ahí, la identificación falsa con el personaje empírico inmediato es la falta de musa por antonomasia. Es la disminución de la distancia al mismo tiempo que se consume aisladamente el aura como «algo superior». Ciertamente, también la relación autentica con la obra de arte exige un acto de identificación: entrar en la cosa, seguirla, respirar el aura», como dice Benjamin. Pero su medio es lo que Hegel llama libertad para el objeto: el contemplador no debe proyectar a la obra de arte lo que sucede en el para encontrarse ahí confirmado, sobrepujado, satisfecho, sino que al revés tiene que exteriorizarse en la obra, equipararse a ella, consumarla desde si mismo. Otra manera de decir esto es que el contemplador tiene que someterse a la disciplina de la obra y no exigir que la obra de arte le de algo. El comportamiento estético que se sustrae a esto, que permanece ciego para lo que en la obra de arte es mas que el caso, es lo mismo que la actitud proyectiva, la actitud del *terre a terre* que predomina en nuestra época y desartifiza a las obras de arte.

Que estas se conviertan por una parte en unas cosas mas y por otra parte en receptáculos para la psicología del contemplador es correlativo. En tanto que meras cosas, las obras de arte ya no hablan; a cambio, son los receptáculos del contemplador. El concepto de estado de animo, a cuyo sentido contradice la estética objetiva de Hegel, es insuficiente porque convierte en su contrario a lo que considera verdadero en la obra de arte al traducirlo en algo meramente subjetivo, en una manera de reaccionar del contemplador, y representarlo en la obra misma de acuerdo con su modelo.

El estado de animo era en las obras de arte aquello en que el efecto y la constitución de las obras se mezclaban turbiamente como algo que va mas allá de sus momentos individuales. Bajo la apariencia de lo sublime, el estado de animo entrega las obras de arte a la empiria. Mientras que la estética de Hegel tiene uno de sus limites en su ceguera para ese momento, al mismo tiempo es su dignidad que evite la media luz entre el sujeto estético y el sujeto empírico

Al contrario de lo que Kant quería, el espíritu percibe ante la naturaleza menos su propia superioridad que su propia naturalidad. Este instante mueve al sujeto a llorar ante lo sublime. El recuerdo de la naturaleza disuelve la terquedad de su autoposición: «¡La lágrima brota, la tierra vuelve a tenerme!». El yo sale así espiritualmente de la prisión en si mismo. Centellea algo de la libertad que la filosofía reserva con un error culposo a lo contrario, a la soberanía del sujeto. El hechizo que el sujeto lanza a la naturaleza también lo atrapa a el: la libertad se agita en la consciencia de su semejanza con la naturaleza. Como lo bello no se subordina a la causalidad natural que el sujeto impone a los fenómenos, su ámbito es el de una libertad posible.

Igual que en ningún otro ámbito social, la división del trabajo no es en el arte meramente un pecado original. El arte es espiritualización cuando refleja las coacciones sociales en que esta tendido y de este modo saca a la luz el horizonte de la reconciliación; pero la espiritualización presupone la separación de trabajo corporal y trabajo espiritual. Sólo mediante la espiritualización, no mediante la naturalidad empedernida, las obras de arte rompen la red del dominio de la naturaleza y se amoldan a la naturaleza; sólo se sale desde dentro. De lo contrario, el arte se vuelve pueril. También en el espíritu sobrevive algo del impulso mimético, el mana secularizado, lo que emociona.

En no pocas obras de la era victoriana, no solo inglesas, la fuerza del sexo y del momento sensual emparentado con el se vuelve perceptible mediante el silencio al respecto; algunos relatos de Storm podrían servir de ejemplo. El joven Brahms, cuyo genio sigue sin ser visto correctamente, contiene pasajes de una ternura tan avasalladora como la que sólo puede expresar quien no la conoce. También desde este punto de vista es burda la equiparación de expresión y subjetividad. Lo expresado subjetivamente no tiene por que parecerse al sujeto que se expresa. En casos muy grandes, lo expresado subjetivamente es lo que el sujeto que se expresa no es; subjetivamente, toda expresión esta mediada por el anhelo.

El agrado sensorial, que a veces ha sido recriminado ascética-autoritariamente, se ha convertido con el paso del tiempo en lo inmediatamente hostil al arte: la belleza del sonido, la armonía de los colores y la suavidad se han convertido en lo kitsch y en el signo distintivo de la industria cultural. El estímulo sensorial ya sólo es legítimo en el arte donde, como en Lulu de Berg o en André Masson, es el portador o la función del contenido, no un fin en sí mismo. Una de las dificultades del arte moderno es combinar el deseo de lo coherente en sí mismo (que siempre lleva consigo elementos que se arriesgan por tersos) con la resistencia al momento culinario. A veces, la cosa exige lo culinario, mientras que paradójicamente el sensorio se opone a ello.

Mediante la definición del arte como algo espiritual, el momento sensorial no es meramente negado. También la tesis, en absoluto repelente a la estética tradicional, de que estéticamente sólo cuenta lo realizado en el material sensorial tiene sus puntos débiles. Lo que se puede atribuir como violencia metafísica a las obras de arte supremas estuvo fundido durante siglos con un momento de esa dicha sensorial a la que siempre se opuso la configuración autónoma. Sólo gracias a ese momento el arte es capaz intermitentemente de convertirse en la imagen de la beatitud. La mano que consuela maternalmente pasando por los cabellos hace bien sensorialmente. La presencia extrema del alma se convierte en algo físico. La estética tradicional notó en su parti pris por la aparición sensorial algo que ha desaparecido desde entonces, pero lo tomó de una manera demasiado inmediata. Sin la equilibrada eufonía del cuarteto de cuerda, el pasaje en re bemol mayor del movimiento lento del Opus 59, 1 de Beethoven no tendría la fuerza espiritual de la confortación: la promesa de una realidad del contenido que hace de él contenido de verdad está adherida a lo sensorial. El arte es ahí tan materialista como toda la

verdad metafísica. Que hoy la prohibición se extienda a esto es la verdadera crisis del arte. Sin la memoria de ese momento, el arte ya no sería posible, igual que si se entregara a lo sensorial que está fuera de su figura.

Las obras de arte son cosas que borran tendencialmente su propia coseidad. Pero en las obras de arte lo estético y lo cósico no son capas diferentes, de modo que su espíritu se alzara sobre una base sólida. Para las obras de arte es esencial que su estructura cósica haga de ellas en virtud de su constitución algo no cósico; su coseidad es el medio de superarla. Ambos aspectos están mediados en sí: el espíritu de las obras de arte se establece en la coseidad de ellas, y su coseidad, la existencia de las obras, brota de su espíritu.

Por cuanto respecta a la forma, las obras de arte son cosas en la medida en que la objetivación que ellas se dan a sí mismas se parece a un ser-en-sí, a algo que reposa en sí mismo y que está determinado en sí mismo, lo cual tiene su modelo en el mundo empírico de cosas en virtud de su unidad mediante el espíritu sintetizador; las obras de arte sólo son espiritualizadas mediante su cosificación; su aspecto espiritual y su aspecto cósico están mezclados; su espíritu, mediante el cual van más allá de sí mismas, es lo que las mata. En sí, las obras de arte lo tuvieron siempre; la reflexión forzosa lo convierte en su propia cosa.

El carácter de cosa del arte tiene unos límites estrechos. En las artes del tiempo, pese a la objetivación de sus textos, su aspecto no cósico sobrevive inmediatamente en lo momentáneo de su aparición. El hecho de que una música o un drama se pongan por escrito es una contradicción; el sensorio lo nota en que los discursos de los actores en el escenario suenan ligeramente falsos porque tienen que decir algo como si se les ocurriera espontáneamente, mientras que el texto se lo indica. Pero la objetivación de las notas y de los textos teatrales no se puede eliminar en beneficio de la improvisación.

La crisis del arte, incrementada hasta el quebrantamiento de su posibilidad, afecta por igual a los dos polos: a su sentido y por tanto al contenido espiritual, y a la expresión y por tanto al momento mimético. Ambos polos dependen el uno del otro: no hay expresión sin sentido, sin el medio de la espiritualización; no hay sentido sin el momento mimético, sin ese carácter lingüístico del arte que hoy parece estar desapareciendo.

El alejamiento estético respecto de la naturaleza se mueve hacia esta; el idealismo no se engañó a este respecto. El arte mueve el telos de la naturaleza, en relación con el cual se ordenan los campos de fuerza del arte, hacia la apariencia, hacia el encubrimiento de lo que en ellos pertenece al mundo exterior de las cosas.

La sentencia de Benjamin de que es paradójico que la obra de arte aparezca[96] no es en absoluto tan críptica como parece. De hecho, cada obra es un oxímoron Su propia realidad es irreal para ella, indiferente frente a lo que ella es esencialmente, y empero es su condición necesaria; la obra de arte es irreal en la realidad, una quimera. Esto siempre lo han notado mucho mejor los enemigos del arte que los apologistas, que en vano intentan eliminar esta paradoja constitutiva. Es impotente una estética que disuelve la contradicción constitutiva en vez de definir el arte mediante ella. La realidad y la irrealidad de las obras de arte no se solapan como capas, sino que penetran por igual a todo en ellas. La obra de arte solo es real como obra de arte, solo se basta a si misma en la medida en que es irreal, diferente de la empiria, de la que sigue formando parte. Lo irreal en ella (su definición como espíritu) solo es en la medida en que la obra ha llegado a set real; no cuenta nada en la obra de arte que no este en su figura individualizada. En la apariencia estética, la obra de arte toma posición ante la realidad que ella niega al convertirse en una realidad *sui generis*. El arte se opone a la realidad mediante su objetivación.

Siempre que el interprete se introduce en su texto, encuentra una cantidad interminable de *desiderata* a los que tendría que satisfacer, pero no puede satisfacer a uno sin que otro sufra por esto; el interprete se topa con la incompatibilidad de lo que las obras quieren y lo que el quiere; los compromisos que resultan dañan a la cosa por la indiferencia de lo indeciso. Una interpretación completamente adecuada es una quimera. Esto confiere a la lectura ideal la supremacía sobre la interpretación: leer (que en esto es comparable al tristemente celebre triangulo general de Locke) tolera en tanto que intuición sensorial-insensorial algo así como la coexistencia de lo contradictorio. La paradoja de la

96 Cfr. Walter Benjamin, *Schrifien*, cit., vol. I, p. 549. En todo lo que se considera bello con rutin resulta paradójico que aparezca.

obra de arte se vuelve experimentable en la conversación de cenáculo cuando un artista al que se le hace ver de manera cuasi ingenua la tarea o la dificultad especial de un trabajo que esta elaborando responde con una sonrisa arrogante y desesperada: en esto consiste la maestría Este artista censura a quien no sabe nada de la imposibilidad constitutiva y lamenta la infructuosidad apriorica de su esfuerzo. Intentarlo empero es la dignidad de todos los virtuosos pese a su exhibicionismo y efectismo. El virtuosismo no debe limitarse a la reproducción, sino que ha de extenderse a la factura; su sublimación le obliga a eso. Hace que la esencia paradójica del arte, lo imposible, aparezca como algo posible. Los virtuosos son los mar- tires de las obras de arte; en muchas de sus prestaciones, como las de las bailarinas y las cantantes de coloratura, se ha sedimentado algo sádico que se ha despojado de sus huellas, de la tortura que hizo falta para llevar a cabo esas prestaciones. No es una casualidad que el nombre artista sea común al artista de circo y al artista que se aparta del efecto, que sostiene que la idea atrevida de arte puede satisfacer puramente a su propio concepto. Si la logicidad de las obras de arte es siempre también su enemigo, eso absurdo es (ya en el arte tradicional antes de que se convirtiera en un programa) la instancia contraria a la logicidad y la prueba de que su consecuencia absoluta se va a pique. Bajo las obras de arte autenticas no hay una red que las proteja en su caída.

Si en la obra de arte se objetiva un devenir y llega al equilibrio, esta objetivación niega de este modo el devenir y lo degrada a un como Si; a esto se debe que hoy la rebelión del arte contra la apariencia se extienda a las figuras de su objetivación y que se intente poner un devenir inmediato, improvisado, en vez de uno meramente simulado, mientras que por otra parte la fuerza del arte, su momento dinámico, no es posible sin esa fijación, sin su apariencia.

La perduración de lo perecedero, en tanto que momento del arte que al mismo tiempo perpetúa la herencia mimética, es una de las categorías que se remontan a los tiempos más antiguos. La imagen misma, antes de toda diferenciación en su contenido, es en opinión de no pocos autores un fenómeno de regeneración. Frobenius habla de unos pigmeos que «dibujaban un animal en el momento de la salida del Sol y lo mataban a la mañana siguiente para hacerlo resucitar en un sentido superior restregando ritualmente la imagen con sangre y cabellos [...I. Las imágenes de los animales representan así eternizaciones, apoteosis, y pasan al firmamento como estrellas eternas»[97]. Pero precisamente en la prehistoria la

97 Citado por Erik Holm, «Felskunst im südlichen Afrikai›, Kunst der Welt. Die S ein zeit, Baden-Baden, 1960, pp. 197-198.

producción de perduración parece ir acompañada por la consciencia de su infructuosidad, si es que no se sintió incluso (en el espíritu de la prohibición de imágenes) esa perduración como culpa frente a los vivos. Según Resch, en el periodo más antiguo impera «un fuerte temor a representar seres humanos»[98]. Se podría suponer que las imágenes estéticas no figurativas fueron filtradas muy pronto por la prohibición de las imágenes, por el tabú: incluso lo antimágico del arte de origen mágico. A esto alude la «iconoclastia ritual» antigua: «Signos de destrucción tienen que caracterizar a la imagen para que el animal no vuelva a aparecer»[99]. Ese tabú procede de un miedo a los muertos que también movió a embalsamarlos para mantenerlos vivos. Hay ciertas razones en favor de la especulación de que la idea de perduración estética se desarrolló a partir de la momia. En esta dirección señalan las investigaciones de Speiser sobre las figuras de madera en Nuevas Hébridas[100], de las que Krause dice: «Desde las figuras de momia, el desarrollo pasó a la copia fiel del cuerpo en la estatua de calaveras y, a través de las estacas de calaveras, a las estatuas de madera»[101]. Speiser interpreta este cambio como «el paso del mantenimiento y la simulación de la presencia física del difunto a la alusión simbólica a su presencia, con lo cual está dado el paso a la estatua pura»[102]. Ese paso ya podría ser el paso a la separación neolítica entre materia y forma, al «significar». Uno de los modelos del arte sería el cadáver en su figura hechizada, incorruptible. La cosificación de lo que estuvo vivo ya sucedió en los tiempos más antiguos, y era tanto una revuelta contra la muerte como una práctica mágica.

A la desaparición de la apariencia en el arte le corresponde el ilusionismo insaciable de la industria cultural, cuyo punto de fuga Huxley construyó en los feelies; la alergia a la apariencia pone el contrapunto a su predominio comercial. La eliminación de la apariencia es lo contrario a las nociones vulgares del realismo; precisamente éste es complementario a la apariencia en la industria cultural.

---

98 Wahher E E. Resch, «Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst», Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde, vol. XI, 1965.

99 Erik Holm, op. cit., pág. 198.

100Cfr. Felix Speiser, *Ethnographisehe Materialien aus den Neuen Hebriden und den BanksInseln*, Berlín, 1923.

101Fritz KRAUSE, «Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Formó,] lllturanthropologk, Wilhelm E. Mühlrnann y Emst W. Müller (eds.), Colonia y Berlín, 1966, p. 228. i° Felix Speiser, op. cit., p. 390.

102Felix Speiser, op. cit., p. 390.

Con la escisión de sujeto y objeto y su reflexión en sí misma, la realidad burguesa tiene desde el comienzo de la Edad Moderna para el sujeto (pese a su límite en su incomprensibilidad) una huella de lo irreal, de lo aparente, igual que para la filosofía se convirtió en un embrollo de determinaciones subjetivas. Cuanto más irritante es esa apariencia, tanto más se obstina la consciencia en subrayar la realidad de lo real. Por el contrario, el arte se establece como apariencia mucho más enfáticamente que en fases más antiguas en las que no estaba separado claramente de la exposición y el informe. Por tanto, el arte sabotea la falsa pretensión de realidad del mundo dominado por el sujeto, del mundo de las mercancías. Ahí cristaliza su contenido de verdad, que confiere relieve a la realidad mediante la autoposición de la apariencia. Así sirve ésta a la verdad.

Nietzsche reclamó una filosofía «antimetafísica pero artística»[103]. Esto es *spleen* baudelaireano y Jugendstil, con un ligero contrasentido: como si el arte obedeciera a la pretensión enfática de esa sentencia, como si no fuera el despliegue hegeliano de la verdad ni formara parte de esa metafísica que Nietzsche rechaza. Nada es más antiartístico que el positivismo consecuente. Nietzsche era consciente de todo esto. Que dejara sin desplegar la contradicción concuerda con el culto baudelaireano de la mentira y con el concepto quimérico de lo bello en Ibsen. El ilustrado mas consecuente no se engañaba sobre el hecho de que la consecuencia pura hace desaparecer a la motivación y al sentido de la Ilustración En lugar de la autorreflexión de la Ilustración, Nietzsche comete actos de violencia del pensamiento. Estos expresan que la verdad misma, cuya idea desencadena la Ilustración, no existe sin esa apariencia que ella quiere extirpar en nombre de la verdad; el arte es solidario con este momento de verdad.

103Cfr. Friedrich NIETZSCHE, Werke in drei Biinden, Karl Schlechta (ed.), vol. 3, Múnich, 1956, p. 481: «Una consideración antimetafísica del mundo, sí, pero artística".

El arte va hacia la verdad, no la es inmediatamente; por tanto, la verdad es su contenido. El arte es conocimiento mediante su relación con la verdad; el arte mismo la conoce cuando ella aparece en el. Pero ni el arte es discursivo en tanto que conocimiento ni su verdad es el reflejo de un objeto.

El relativismo estético que se encoge de hombros forma parte de la consciencia cosificada; es menos escepticismo melancólico ante la propia insuficiencia que rencor contra la pretensión de verdad del arte, que legitimaria esa grandeza de las obras de arte sin cuyo fetiche los relativistas no saben vivir. Su comportamiento esta cosificado porque acoge desde fuera, consume, no se suma al movimiento de las obras de arte, en el cual se vuelven apremiantes las preguntas por su verdad. El relativismo es la autorreflexión del mero sujeto indiferente frente a la cosa, separada de ella. El relativismo tampoco es tornado en serio estéticamente; la seriedad le resulta insoportable. Quien dice de una obra nueva y arriesgada que sobre algo así no se puede juzgar se imagina que su incomprensión ha aniquilado a la cosa incomprendida. Que los seres humanos se enreden sin cesar en disputas estéticas sea cual fuere la posición que adopten frente a la estética demuestra mas contra el relativismo que sus refutaciones filosóficas: la idea de la verdad estética se hace valer pese a su problemática y en ella. Pero la critica del relativismo estético tiene su apoyo mas fuerte en la decidibilidad de las cuestiones técnicas La respuesta automática de que la técnica permite juicios categóricos, al contrario que el arte y su contenido, separa dogmáticamente al contenido de la técnica Así como es seguro que las obras de arte son mas que el conjunto de sus procedimientos, que se resume en la palabra técnica, también es seguro que las obras de arte sólo tienen contenido objetivo en la medida en que el aparece en ellas, y esto solo sucede en virtud del conjunto de su técnica Su lógica es el camino a la verdad estética Ciertamente, no hay un continuo que conduzca de la regla escolar al juicio estético, pero incluso la discontinuidad del camino obedece a una coacción: las cuestiones supremas de la verdad de la obra se pueden traducir en categorías de su coherencia[104]. Donde esto no es posible, el pensamiento alcanza un límite del condiciona- miento humano más allá del límite del juicio del gusto.

104Todo el *Versuch über Wagner* (op. cit.) no quería otra cosa que extender la crítica del contenido de verdad a los hechos tecnológicos y a su fragilidad.

La coherencia inmanente de las obras de arte y su verdad metaestética convergen en su contenido de verdad. Éste caería del cielo, igual que la armonía preestablecida de Leibniz, que necesita al Creador trascendente, si el despliegue de la coherencia inmanente de las obras no estuviera al servicio de la verdad, de la imagen de un en-sí que ellas mismas no pueden ser. Si el esfuerzo de las obras de arte se refiere a algo objetivamente verdadero, esto les está mediado por el cumplimiento de su propia legalidad. El hilo de Ariadna mediante el cual las obras se guían por la oscuridad de su interior es que ellas satisfacen tanto mejor a la verdad cuanto más se satisfacen a sí mismas. Esto no es un autoengaño. Pues su autarquía les llega desde lo que ellas no son. La prehistoria de las obras de arte es la entrada de las categorías de lo real en su apariencia. Sin embargo, esas categorías se mueven en la autonomía de la obra no sólo de acuerdo con las leyes de su apariencia, sino que mantienen la constante de dirección que recibieron desde fuera. Su pregunta es cómo la verdad de lo real llega a ser su propia verdad. El canon de esto es la falsedad. Su pura existencia critica la de ese espíritu que meramente equipa a su otro. Lo que socialmente es falso, quebradizo, ideológico, se comunica a la estructura de las obras de arte como algo quebradizo, indeterminado, insuficiente. Pues la manera de reaccionar de las obras de arte, su «posición ante la objetividad», es una posición ante la realidad[105].

La obra de arte es ella y al mismo tiempo otra. Esta alteridad engaña porque lo constitutivamente metaestético se evapora en cuanto uno cree arrebatarlo a lo estético y tenerlo aislado en las manos.

105El *Versuch über Wagner* (op. cit.) se esforzó por mediar en la obra de un artista significativo lo metacéntrico y lo artístico. En algunos pasajes se basa demasiado psicológicamente en el artista, pero buscando una estética material que haga hablar en la sociedad y en el contenido a las categorías autónomas del arte, en especial a las formales. El libro se interesa por las mediaciones objetivas que constituyen el contenido de verdad de la obra, no por la génesis y las analogías. Su propósito era filosófico-estético, no sociológico. Lo que molestaba a Nietzsche en Wagner, lo emperejilado, patético, afirmativo y demagógico hasta en los fermentos de la técnica compositiva, es lo mismo que la ideología social que los textos proclaman. La frase de Sartre de que desde el punto de vista del antisemitismo no se puede escribir una buena novela (cfr. Jean-Paul Sartre, op. cit., p. 41), da exactamente con el estado de cosas.

El hecho de que con la tendencia histórica el centro de gravedad se haya trasladado recientemente a la cosa, lejos del sujeto o al menos de su manifestación, socava más aún la distinción de las obras de arte respecto de lo existente realmente, pese al origen subjetivo de esa tendencia. Las obras se convierten más aún en una existencia de segundo grado, sin ventanas para lo humano en ellas. La subjetividad desaparece en las obras de arte en tanto que instrumento de su objetivación. La imaginación subjetiva que las obras de arte siguen necesitando es reconocible como giro de algo objetivo al sujeto, de la necesidad de trazar pese a todo la línea de demarcación de la obra de arte. La imaginación es la capacidad para esto. Diseña algo que reposa en sí mismo, no inventa arbitrariamente formas, detalles, fábulas o cualquier otra cosa. La verdad de la obra de arte no se puede pensar de otra manera que como la legibilidad de algo transsubjetivo en el en-sí imaginado subjetivamente. La mediación de eso transsubjetivo es la obra.

La mediación entre el contenido de las obras de arte y su composición es subjetiva. No consiste sólo en el trabajo y el esfuerzo de objetivarse. A lo que se eleva por encima de la intención subjetiva y no está dado en su arbitrariedad le corresponde algo similarmente objetivo en el sujeto, sus experiencias, en la medida en que tienen su lugar más allá de la voluntad consciente. Imágenes sin imágenes son las obras de arte en tanto que su sedimento, y esas experiencias no pueden ser copiadas como objetos. Inervarlas y anotarlas es el camino subjetivo al contenido de verdad. El único concepto adecuado de realismo, al que por supuesto ningún arte se puede escapar hoy, sería la fidelidad inquebrantable a esas experiencias. Si son suficientemente profundas, afectan a las constelaciones históricas tras las fachadas de la realidad y de la psicología. Igual que la interpretación de la filosofía del pasado tiene que buscar las experiencias que motivan el aparato categorial y los nexos deductivos, la interpretación de las obras de arte insiste en ese núcleo de experiencia experimentado subjetivamente y que deja por debajo de sí al sujeto; de este modo obedece a la convergencia de la filosofía y el arte en el contenido de verdad. Siendo éste lo que las obras de arte dicen en si mismas, mas allá de su significado, se impone cuando las obras de arte imprimen experiencias históricas en su configuración, y esto no es posible de otra manera que a través del sujeto: el contenido de verdad no es un en-si abstracto. La verdad de las obras significativas de la falsa consciencia radica en el gesto con que remiten al estado de falsa consciencia del que no se pueden escapar, no en que tengan directamente la verdad teórica como su contenido, aunque la exposición pura de la falsa consciencia pasa irresistiblemente a una consciencia verdadera.

La frase de que es imposible que el contenido metafísico del movimiento lento del *Cuarteto, op. 59, 1* de Beethoven no sea verdad tiene que hacer frente a la objeción de que lo verdadero ahí es el anhelo, el cual se extingue impotentemente en la nada. Si se replica que en ese pasaje en re bemol mayor no se expresa anhelo, esto tiene un tono apologético y provoca la respuesta de que el hecho de que parezca verdadero es el producto del anhelo y que el arte no es otra cosa. La contrarréplica seria que este argumento procede del arsenal de la razón subjetiva vulgar. Demasiado sencilla es la *reductio ad hominem* automática, como si bastara para explicar lo que aparece objetivamente. Es una simpleza presentar esto demasiado fácil como profundidad sin ilusión solo porque tiene la negatividad consecuente de su parte, mientras que la capitulación ante el mal permite inferir la identificación con este. Pues es sorda frente al fenómeno La fuerza del pasaje de Beethoven es precisamente su lejanía respecto del sujeto; confiere a los compases el sello de la verdad. Lo que en tiempos se llamó, con una palabra insalvable, autentico en el arte, lo que todavía Nietzsche podía considerar tal, se refería a esto.

El espíritu de las obras de arte no es lo que ellas significan ni lo que ellas quieren, sino su contenido de verdad. Este se podría circunscribir como lo que en ellas se muestra como verdad. Ese segundo tema del adagio de la *Sonata en re menor, op. 31, 2* de Beethoven ni es simplemente una melodía hermosa (sin duda las hay mas briosas, perfiladas, originales) ni se distingue por su expresividad absoluta. Sin embargo, el comienzo de ese tema forma parte de lo avasallador en que se expone lo que se podría considerar el espíritu de la música de Beethoven: la esperanza, con un carácter de autenticidad que hace que ella, que aparece estéticamente, este al mismo tiempo mas allá de la apariencia estética Este más allá de su apariencia para lo que aparece es el contenido de verdad estético; lo que en la apariencia no es apariencia. El contenido de verdad no es el caso, no es un estado de cosas junto a otros en una obra de arte, igual que a la inversa es independiente de su aparición El primer complejo temático de ese movimiento, ya de una belleza extraordinaria, esta formado como un mosaico a partir de figuras contrastantes, separadas por su situación, si bien conectadas motívicamente. La atmósfera de este complejo, a la que hace unos años se le habría llamado animación, espera un acontecimiento y se convierte en acontecimiento sobre su trasfondo. Sigue el tema en fa mayor con un gesto ascendente en una serie de fusas. Tras la oscuridad de lo anterior, la melodía aguda acompañada (que es como esta compuesto el segundo tema) adquiere su carácter, el de lo al mismo tiempo reconciliador y prometedor. Lo que trasciende no es sin lo trascendido. El contenido de verdad esta mediado por la configuración, no esta fuera de ella, pero tampoco es inmanente a ella y a sus elementos. Esto ha cristalizado como la idea

de toda mediación estética Esta idea es aquello en las obras de arte mediante lo cual ellas participan en su contenido de verdad. La senda de la mediación es construible en la estructura de las obras de arte, en su técnica Su conocimiento conduce a la objetividad de la cosa, que está garantizada por la coherencia de la configuración Esta objetividad no puede ser otra cosa que el contenido de verdad. Compete a la estética dibujar la topografía de esos momentos. En la obra autentica, el dominio de algo natural o material es contrapunteado por lo dominado, que encuentra un lenguaje a través del principio dominador. Esta relación dialéctica tiene como resultado el contenido de verdad de las obras.

El espíritu de las obras de arte es su comportamiento mimético objetivado: va en contra de la mimesis y al mismo tiempo es su figura en el arte.

La imitación, en tanto que categoría estética, no se puede eliminar ni aceptar simplemente. El arte objetiva el impulso mimético. El arte lo agarra, igual que lo despoja de su inmediatez y lo niega. La imitación de los objetos extrae la consecuencia fatal de esa dialéctica de la objetivación. La realidad objetualizada es el correlato de la mimesis objetualizada. La reacción al no-yo se convierte en su imitación. La mímesis misma se doblega a la objetualización con la vana esperanza de cerrar la fractura con el objeto que ha surgido para la consciencia objetualizada. La obra de arte, al querer convertirse en algo igual a lo otro, a lo objetual, se convierte en lo desigual a ello. Pero sólo en su autoextrañamiento mediante la imitación, el sujeto se fortalece tanto que se quita de encima el hechizo de la imitación. Aquello en lo que las obras de arte se conocieron durante milenios como imágenes de algo se revela mediante la historia, que es su crítico, como lo inesencial a ellas. Joyce no es posible sin Proust, y éste sin Flaubert, al que despreciaba. A través de la imitación, no al margen de ella, el arte ha alcanzado la autonomía; en ella ha adquirido los medios de su libertad.

El arte no es ni copia ni conocimiento de algo objetual; de lo contrario, degeneraría en esa duplicación cuya crítica Husserl llevó a cabo con todo rigor en el ámbito del conocimiento discursivo. Más bien, el arte acude gestualmente a la realidad para retroceder ante el contacto con ella. Sus letras son marcas de este movimiento. Su constelación en la obra de arte es la escritura cifrada de la esencia histórica de la realidad, no su copia. Ese comportamiento está emparentado con el comportamiento mimético. Incluso las obras de arte que se presentan como copias de la realidad sólo lo son de manera periférica; se convierten en una realidad

segunda al reaccionar ante la primera; subjetivamente reflexión, con independencia de que los artistas hayan reflexionado o no. Sólo la obra de arte que se convierte en un en-sí sin imágenes [da con la esencia, y para esto hace falta el dominio estético desarrollado de la naturaleza][106]

Si estuviera en vigor la ley de que los artistas no saben qué es una obra de arte, esto colisionaría con la imprescindibilidad de la reflexión en el arte de hoy, la cual es difícil de imaginar de otra manera que mediante la consciencia de los artistas. De hecho, muchas veces ese no- saber se convierte en una mancha sobre la obra de artistas significativos, en especial dentro de las zonas culturales en las que el arte todavía tiene hasta cierto punto su lugar; el no-saber se convierte, como carencia de gusto, en una carencia inmanente. Sin embargo, el punto de indiferencia entre el no-saber y la reflexión necesaria es la técnica. No sólo permite cualquier reflexión, sino que la exige sin destruir mediante el recurso al concepto superior la fecunda oscuridad de las obras.

El carácter enigmático es el escalofrío como recuerdo, no como presencia física.

El arte del pasado ni coincidía con su momento cultual ni estaba en contraposición sencilla con él. Se desprendió de los objetos de culto mediante un salto en el que el momento cultual es transformado y al mismo tiempo conservado, y esta estructura se reproduce ampliada en todos los grados de su historia. Todo arte contiene elementos como consecuencia de los cuales amenaza con marrar su trabajoso y precario concepto: la epopeya como historiografía rudimentaria y la tragedia como copia de un juicio, igual que la obra más abstracta como modelo ornamental o la novela realista como anticipación de la ciencia social, como reportaje.

El carácter enigmático de las obras de arte está mezclado con la historia. Mediante ella, las obras se convirtieron en enigmas; mediante ella vuelven a serlo una y otra vez, y a la inversa es la historia (que les proporciona autoridad) quien mantiene lejos de ellas la penosa cuestión de su razón de ser.

106Las palabras entre corchetes están tachadas en el manuscrito, que no propone otra manera de acabar la frase. [N. del Ed.]

Las obras de arte son arcaicas en la era de su enmudecimiento. Pero si ya no hablan, habla su enmudecimiento mismo.

No todo arte avanzado lleva las marcas de lo asustadizo; esas marcas son más fuertes donde no está cortada toda relación de la pintura con el objeto, de la disonancia con la consonancia desarrollada y negada: los *shocks* de Picasso estaban inflamados por el principio de deformación. Faltan en muchas obras abstractas y constructivas; está por ver si ahí opera la fuerza de una realidad con menos miedo que todavía no se ha realizado o si (como parece más probable) la armonía de lo abstracto engaña igual que la euforia social en las primeras décadas tras la catástrofe europea; esa armonía parece en decadencia también estéticamente.

Los problemas de la perspectiva, que en tiempos fueron el agente decisivo de la pintura, pueden reaparecer en ella, pero emancipados de la copia. Habría que preguntar incluso si visualmente es imaginable algo absolutamente no objetual; si en todo lo que aparece no están incluidas, hasta en el caso de reducción extrema, huellas del mundo objetual; esas especulaciones se vuelven falsas en cuanto son explotadas para alguna restauración El conocimiento tiene su barrera subjetiva en que quien conoce apenas puede resistirse a la tentación de extrapolar desde la propia situación el futuro. El tabú sobre las invariantes también afecta a esa extrapolación Sin embargo, el futuro no se puede imaginar de manera positiva, como tampoco se pueden diseñar la estética se concentra en los postulados del instante.

Aunque no se puede definir que es una obra de arte, la estética no puede negar la necesidad de definir Si no quiere dejar sin cumplir su promesa. Las obras de arte son imágenes sin objeto copiado, por lo que carecen de imagen; la esencia como aparición. Carecen de los predicados de los modelos platónicos igual que las copias, en especial del predicado de eternidad; son completamente históricas El comportamiento preartístico que se acerca mas al arte y conduce a el consiste en transformar la experiencia en experiencia de imágenes; como decía Kierkegaard, lo que capturo son imágenes. Las obras de arte son sus objetivaciones, las de la mimesis, esquemas de la experiencia que se equiparan al experimentador.

Algunas formas del arte llamado inferior, como el número de circo en que al final todos los elefantes se sientan sobre sus patas traseras mientras que en su trompa una bailarina permanece inmóvil en una pose graciosa, son modelos sin intención de lo que la filosofía de la historia descifra en el arte, de cuyas formas rechazadas se puede aprender mucho sobre su misterio, sobre el cual engaña el nivel establecido que reduce el arte a una forma fija.

La belleza es el éxodo del reino de los fines de lo que se ha objetivado en este.

La idea de una objetividad no objetualizada y, por tanto, no reducible a intenciones resplandece en la finalidad estética, igual que en la carencia de fines del arte. Pero el arte solo la obtiene a través del sujeto, mediante esa racionalidad de la que la finalidad procede. El arte es una polarización: su chispa pasa de la subjetividad que se aliena y que va hacia si a lo no organizado por la racionalidad, a ese bloque entre el sujeto y lo que la filosofía Ramo en tiempos lo en-si. Es inconmensurable al reino del medio, al de los constituidos.

La finalidad kantiana sin fin es un principio que inmigra desde la realidad empírica, desde el reino de los fines de la autoconservación, a un reino sustraído a la autoconservación, al reino de lo que en otros tiempos fue sagrado. La finalidad de las obras de arte es dialéctica en tanto que critica del establecimiento practico de fines. Toma partido por la naturaleza oprimida; a esto debe la idea de otra finalidad que la establecida por los seres humanos; por supuesto, esa idea fue disuelta por la ciencia de la naturaleza. El arte es la salvación de la naturaleza o de la inmediatez mediante su negación, la mediación completa. Se parece a lo indómito mediante el dominio ilimitado sobre su material; esto se esconde en el oxímoron kantiano.

El arte, copia del dominio de los seres humanos sobre la naturaleza, niega al mismo tiempo ese dominio mediante la reflexión y tiende a la naturaleza. La totalidad subjetiva de las obras de arte no es la impuesta a lo otro, sino que en su distancia con eso se convierte en su restablecimiento imaginativo. Neutralizado estéticamente, el dominio de la naturaleza prescinde de su poder. En la apariencia del restablecimiento de lo otro dañado en su propia figura, se convierte en el modelo de lo no dañado. La totalidad estética es la antítesis de la totalidad falsa. Si el arte, como dice Valéry, no quiere deberse a nadie más que a sí mismo, es porque quiere convertirse en el símbolo de un en- sí, de lo no dominado ni manchado. El arte es el espíritu que se niega en virtud de la constitución de su reino propio.

Que el dominio de la naturaleza no es un accidente del arte, un pecado procedente de la amalgama posterior con el proceso civilizatorio, lo sugiere al menos que las prácticas mágicas de los pueblos naturales lleven en sí el elemento dominador de la naturaleza. «El profundo efecto de la imagen del animal se explica simplemente por el hecho de que la imagen ejerce psicológicamente con sus rasgos distintivos el mismo efecto que el objeto, por lo que la persona cree percibir en su cambio psicológico un encantamiento. Por otra parte, la persona, del hecho de que una imagen esté entregada a su poder, deriva una fe en la obtención y superación del animal representado. Así, la imagen le parece un medio de poder sobre el animal.»[107] La magia es una figura rudimentaria de ese pensamiento causal que liquidará a la magia.

El arte es un comportamiento mimético que para su objetivación dispone de la racionalidad más avanzada en tanto que dominio del material y de los procedimientos. Responde con esta contradicción a la de la ratio misma. Si el telas de ésta fuera un cumplimiento necesariamente no racional (la dicha es el enemigo de la racionalidad, un fin, y empero la necesita como un medio), el arte convierte a este te/os irracional en su propia cosa. Para ello se sirve de la racionalidad completa en sus procedimientos, mientras que él sigue siendo irracional porque en el mundo presuntamente «técnico» es limitado como consecuencia de las relaciones de producción. En la era técnica, el arte es malo si engaña sobre ella en tanto que relación social, en tanto que mediación universal.

La racionalidad de las obras de arte tiene como meta su oposición a la existencia empírica: configurar racionalmente a las obras de arte significa elaborarlas de manera consecuente. De este modo contrastan con lo exterior a ellas, con el lugar de la ratio dominadora de la naturaleza, de la que procede la ratio estética, y se convierten en un para-sí. La oposición de las obras de arte al dominio es mímesis de éste. Tienen que amoldarse al comportamiento de dominio para producir algo diferente cualitativamente del mundo de dominio. Incluso la actitud polémica inmanente de las obras de arte contra lo existente acoge el principio al que lo existente está sometido y que lo degrada a algo meramente existente; la racionalidad estética quiere reparar lo que ha causado fuera la racionalidad dominadora de la naturaleza.

107Katesa Schlosser, *Der Signalismus in der Kunst der Naturvaker. Biologisch-psychologische Gesetzlichkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes*, Kiel, 1952, p. 14.

La proscripción del momento arbitrario, dominador, del arte no se refiere al dominio, sino a su expiación cuando el sujeto pone la disposición sobre sí mismo y sobre su otro al servicio de lo no-idéntico.

La categoría de configuración, que es penosa si se independiza, apela a la estructura. Pero la obra de arte tiene un rango tanto mayor, está tanto más configurada, cuanto menos se dispone ahí. La configuración significa no-figura.

Las obras de arte modernas construidas de manera integral iluminan de repente la falibilidad de la logicidad y de la inmanencia formal; para satisfacer a su concepto, tienen que engañarle; las anotaciones de Klee en su diario hablan de esto. Una de las tareas de los artistas que buscan algo extremo es realizar la lógica del acabarse (un compositor como Richard Strauss era extrañamente insensible a esto) e interrumpirla, suspenderla, para quitarle lo mecánico, lo malamente previsible. La exigencia de amoldarse a la obra es la exigencia de intervenir en ella para que no se convierta en una maquina infernal. Tal vez, los gestos de la intervención con que Beethoven suele comenzar las Ultimas partes de sus desarrollos como con un acto de voluntad sean testimonios tempranos de esta experiencia. De lo contrario, el instante fecundo de la obra de arte se convierte en su instante mortal.

La diferencia de la logicidad estética respecto de la logicidad discursiva se podría exponer en Trakl. La alineación de las imágenes («!Cuan bellamente se ensarta una imagen en otra!») no constituye un nexo de sentido de acuerdo con el procedimiento de la lógica y de la causalidad, que impera en el ámbito apofántico, en especial en el del juicio de existencia, pese al .así es» de Trakl; el poeta lo elige como paradoja; significa que es lo que no es. Pese a la apariencia de asociación, sus estructuras no se entregan simplemente a su tendencia. Indirectamente, oscurecidas, se introducen las categorías lógicas, como la categoría de la curva de los momentos individuales que asciende o desciende musicalmente, de la distribución de los valores, de la relación de caracteres como establecimiento, continuación, final. Los elementos de las imágenes participan en esas categorías formales, y solo se legitiman mediante esas relaciones. Organizan los poemas y los elevan por encima de la contingencia de la mera ocurrencia. La forma estética tiene su racionalidad incluso al asociar. En aim° un instante provoca el siguiente hay algo de la fuerza del rigor que en la lógica y en la música los finales reclaman inmediatamente. De hecho, Trakl habla en una carta (contra un imitador molesto) de los medios que había adquirido; ninguno de esos medios se libra del momento de la logicidad.

Estética de la forma y estética del contenido. — Irónicamente, la estética del contenido consigue la supremacía en la disputa porque el contenido de las obras y del arte en conjunto, su fin, no es formal, sino un contenido. Sin embargo, esto solo sucede en virtud de la forma estética. Si la estética tiene que tratar centralmente de la forma, se convierte en estética del contenido al hacer hablar a las formas.

Los hallazgos de la estética formal no se pueden negar simplemente. Aunque no alcanzan a la experiencia estética completa, en esta se introducen determinaciones formales, como las proporciones matemáticas, la armonía; también categorías formales dinámicas, como la tensión y el equilibrio. Sin su función, las grandes obras del pasado no se podrían comprender, pero tampoco se pueden hipostasiar como criterios. Las determinaciones formales siempre han sido solo momentos, inseparables de los momentos múltiples de contenido; nunca han valido inmediatamente en si, sino solo en relación con lo formado. Son paradigmas de la dialéctica. Según que se forme, se modifican; con la radicalización de la modernidad, mediante la negación: operan de manera indirecta, evitando ser puestas fuera de acción; es prototípica la relación con las reglas tradicionales de la composición de la imagen desde Manet; esto no se le escapo a Valéry. En la oposición de la obra especifica a su dictado, las reglas se dejan sentir. Una categoría como la de las proporciones en la obra de arte solo tiene sentido si incluye el vuelco de las proporciones, su propio movimiento. Hasta bien adentro de la modernidad, las categorías formales se han restablecido mediante esa dialéctica en un nivel superior: el *stimmum* de lo disonante era la armonía; el de las tensiones, el equilibrio. Esto no se podría imaginar si las categorías formales no hubieran sublimado el contenido. El principio formal de acuerdo con el cual las obras de arte tienen que ser tensión y equilibrio registra el contenido antagónico de la experiencia estética, el de una realidad irreconciliada que empero quiere ser reconciliación. Incluso categorías estéticas formales, como la de sección áurea, son un material fijado, el de la reconciliación misma; en las obras de arte, la armonía siempre ha valido solo como resultado, y como meramente establecida o afirmada sólo era ideología, hasta que la recién adquirida homeostasis también se convirtió en eso. A la inversa, todo lo material se ha desarrollado (como un a priori del arte) mediante la dación de forma, que a continuación fue proyectada a las categorías formales abstractas. A su vez, éstas han cambiado en la relación con su material. Dar forma significa llevar a cabo correctamente este cambio. Esto puede explicar de manera inmanente el concepto de dialéctica en el arte.

El análisis formal de la obra de arte, y lo que se considera forma en ella misma, sólo tiene sentido en relación con su material concreto. La construcción más perfecta de las diagonales, los ejes y las líneas de fuga de un cuadro, la mejor economía motívica de una música, es indiferente mientras no sea desarrollada específicamente a partir de este cuadro o de esta composición. No sería legítimo otro uso del concepto de construcción en el arte; de lo contrario, el arte se convierte inevitablemente en un fetiche. Algunos análisis contienen todo menos por qué se considera bello a un cuadro o a una música, o de dónde se deriva su derecho a la vida. Esos procedimientos son afectados de hecho por la crítica del formalismo estético. Igual que no es posible conformarse con la aseveración general de la reciprocidad de forma y contenido, sino que hay que desarrollarla en detalle, los elementos formales (que siempre remiten a un contenido) mantienen su tendencia de contenido. El materialismo vulgar y el no menos vulgar clasicismo coinciden en el error de que existe la forma pura. La doctrina oficial del materialismo pasa por alto la dialéctica del carácter fetichista en el arte. Precisamente donde la forma aparece emancipada de todo contenido dado, las formas adquieren por sí mismas una expresión propia y un contenido propio. En algunas de sus obras, el surrealismo (Klee) practicó esto: los contenidos que se han sedimentado en las formas despiertan al envejecer. En el surrealismo, esto le pasó al Jugendstil, del que aquél se alejó polémicamente. El *solus ipse* capta estéticamente el mundo que es su mundo y que lo aisla como *solus ipse* en el mismo instante en que renuncia a las convenciones del mundo.

El concepto de tensión queda libre de la sospecha de formalismo porque, al sacar a la luz experiencias disonantes o relaciones antinómicas en la cosa, expone el momento de «forma» en que ésta se convierte en contenido como consecuencia de su relación con su otro. Mediante su tensión interior, la obra de arte se determina como campo de fuerzas incluso si su objetivación está detenida. La obra es tanto el conjunto de relaciones de tensión como el intento de disolverlas.

Hay que objetar de manera inmanente a las teorías matematizantes de la armonía que los fenómenos estéticos no se pueden maternatizar. En el arte, igual no es igual. Esto lo deja claro la música. El retorno de pasajes análogos en longitud igual no consigue lo que el concepto abstracto de armonía espera: cansa en vez de satisfacer; dicho de una manera menos subjetiva: es demasiado largo en la forma. Mendelssohn parece haber sido uno de los primeros compositores que actuó en conformidad con esta experiencia, que llega hasta la autocrítica de la escuela serialista sobre las correspondencias mecánicas. Esa autocrítica se

fortalece con la dinamización del arte, con el souppn contra toda identidad que no se convierta en algo no-idéntico. Se puede aventurar la hipótesis de que las célebres diferencias de la «voluntad artística» en el barroco visual respecto del Renacimiento fueron inspiradas por la misma experiencia. Todas las relaciones en apariencia naturales y, por tanto, abstractas-invariantes sufren necesariamente modificaciones en cuanto entran en el arte para volverse aptas para el arte; la de la serie natural de los sonidos concomitantes mediante la afinación temperada es el ejemplo más drástico de esto. Se suele atribuir estas modificaciones al momento subjetivo, que no podría soportar la rigidez de un orden material heterónomo. Pero esta interpretación plausible está demasiado lejos de la historia. Por todas partes se recurre en el arte a materiales y relaciones «naturales» muy tarde, polémicamente contra un tradicionalismo incoherente y poco creíble: de manera burguesa. La matematización y descalificación de los materiales artísticos y de los procedimientos derivados de ellos es obra del sujeto emancipado, de la «reflexión», que a continuación se rebela contra ella. Los procedimientos primitivos no conocen nada igual. Lo que en el arte se considera lo dado y la ley de la naturaleza no es algo primario, sino que ha llegado a ser intraestéticamente, está mediado. Esa naturaleza en el arte no es la naturaleza en la que el arte se basa. Está proyectada de las ciencias naturales al arte para compensar la pérdida de las estructuras dadas. En el impresionismo pictórico llama la atención la modernidad del elemento de fisiología de la percepción, cuasi natural. Por eso, la reflexión segunda exige la critica de todos los momentos naturales independizados; igual que llegaron a ser, desaparecen. Después de la Segunda Guerra Mundial, la consciencia (en la ilusión de poder comenzar desde el principio sin que la sociedad haya cambiado) se ha aferrado a presuntos fenómenos primordiales; estos son tan ideológicos como los cuarenta marcos de la nueva moneda [alemana] por persona para reconstruir la economía. La tabula rasa es una mascara de lo existente; lo que es de otra manera no esconde su dimensión histórica. No es que en el arte no haya relaciones matemáticas. Pero solo se pueden comprender (no hipostasiar) en relación con la figura histórica concreta.

El concepto de homeostasis, de un equilibrio de tensión que se establece en la totalidad de una obra de arte, probablemente este enlazado a ese instante en que la obra de arte se independiza de una manera visible: el instante en que la homeostasis, si no se establece inmediatamente, al menos se vuelve inminente. La sombra que de este modo cae sobre el concepto de homeostasis esta en correspondencia con la crisis de esta idea en el arte de hoy. En el mismo punto en que la obra de arte se tiene a si misma, esta segura de si misma y funciona, ya no funciona porque la autonomía felizmente obtenida confirma su cosificación y le

priva del carácter de lo abierto, que a su vez forma parte de su propia idea. En los tiempos heroicos del expresionismo, pintores como Kandinsky se acercaron mucho a estas reflexiones, por ejemplo mediante la observación de que un artista que cree haber encontrado su estilo ya está perdido. Pero el estado de cosas no es tan subjetivo-psicológico como fue registrado por entonces, sino que se basa en una antinomia del arte mismo. Lo abierto que el arte quiere es incompatible con la compacidad («perfección») mediante la que se acerca al ideal de su ser-en-si, a lo no organizado, a la representación de lo abierto.

Que la obra de arte sea un resultante tiene el momento de que en ella no queda nada muerto, sin elaborar ni format-, y la susceptibilidad contra esto es un momento decisivo de toda critica; de esto depende la calidad de cada obra, igual que este momento se marchita donde el razonamiento de la filosofía de la cultura flota libremente sobre las obras. La primera mirada que recorre una partitura, el instinto que ante un cuadro juzga sobre su dignidad, esta acompañado por esa consciencia de estar formado, por la susceptibilidad contra lo crudo, que a menudo coincide con lo que la convención les hace a las obras de arte y la banalidad les atribuye como lo transsubjetivo en ellas. También donde las obras de arte suspenden el principio de su formación y se abren a lo crudo refleja el postulado de la elaboración completa. Están verdaderamente formadas las obras en las que la mano formadora sigue con la mayor delicadeza al material; esta idea la encarna de manera ejemplar la tradición francesa. Forma parte de una buena música que ningún compás discurra en vacío, que ningún compás este aislado, así como que no aparezca ningún sonido instrumental que no este escuchado» (como dicen los músicos), que no este arrancado mediante la sensibilidad subjetiva al carácter especifico del instrumento al que el pasaje esta confiado. La combinación instrumental de un complejo tiene que estar escuchada; es la debilidad objetiva de la música antigua que no haga esta mediación o solo ocasionalmente. La dialéctica feudal de dominio y servidumbre se ha refugiado en las obras de arte, cuya pura existencia tiene algo de feudal.

El viejo y estúpido verso de cabaret «El amor tiene algo erótico» provoca la variación de que el arte tiene algo estético, y esto hay que tomarlo muy en serio como advertencia de lo reprimido por su consumo. La cualidad de que se trata se manifiesta a la lectura, incluida la de la música: la lectura de la huella que la configuración deja sin violencia en todo lo configurado: lo conciliador de la cultura en el arte, que es propio hasta de la protesta mas virulenta. Resuena en la palabra métier; de ahí que no se pueda traducir simplemente como Handwerk. La

relevancia de este momento parece haberse incrementado en la historia de la modernidad; hablar de esto en Bach seria anacrónico pese al altísimo nivel formal, tampoco vale para Mozart, Schubert y Bruckner, pero si para Brahms, Wagner y Chopin. Hoy, esa cualidad es la diferencia especifica frente a la banalidad y un criterio de maestría. Nada puede quedar crudo, hasta lo mas sencillo tiene que llevar esa huella civilizatoria, que es el aroma del arte en la obra de arte.

También el concepto de lo ornamental, contra el que se rebela la objetividad, tiene su dialéctica. Que el barroco sea decorativo no lo dice todo. Es *decorazione assoluta*, como si ésta se hubiera emancipado de todo fin, incluso del teatral, y desarrollado su propia ley formal. La decoración absoluta ya no adorna a nada, sino que no es nada más que adorno; de este modo engaña a la crítica de lo ornamental. Frente a las obras barrocas de gran dignidad, las objeciones contra lo enyesado son torpes: el material flexible concuerda exactamente con el a priori formal de la decoración absoluta. Mediante la sublimación creciente, en esas obras el gran teatro del mundo, el *theatrum mundi*, se ha convertido en el *theatrum dei*, el mundo sensible se ha convertido en un espectáculo para los dioses.

Mientras que el artesanal sentido burgués tenía la esperanza de que la solidez de las cosas se pudiera heredar, a pesar del tiempo, esa idea de solidez ha pasado a la elaboración consecuente de los *objets d'art*. Nada en el ámbito del arte debe quedarse en el estado crudo; se fortalece el alejamiento de las obras respecto de la mera empiria, que se asocia con la idea de proteger a la obra de arte respecto de su fatalidad. Paradójicamente, las virtudes estéticas burguesas (como la de solidez) han emigrado a lo avanzado no-burgués.

Se puede mostrar en una exigencia tan plausible y en apariencia tan general como la de claridad y articulación de todos los momentos en la obra de arte que cualquier invariante de la estética conduce a su dialéctica. La segunda lógica artística es capaz de sobrepujar a la primera, a la de lo distinguido. Las obras de arte de gran calidad pueden descuidar la claridad en beneficio de la exigencia de la mayor conexión posible de las relaciones, acercar entre sí a complejos que de acuerdo con el desiderátum de claridad deberían ser estrictamente diferentes. La idea de algunas obras de arte (las que querrían realizar la experiencia de lo vago) exige que se difuminen las fronteras de sus momentos. Pero en ellas lo vago tiene que ser claro en tanto que vago, tiene que estar compuesto por completo. Las obras auténticas que repudian el desiderátum de lo claro lo presuponen

implícitamente para negarlo; para ellas no es esencial la falta de claridad, sino la claridad negada. De lo contrario, serían diletantes.

El arte confirma la frase de que el búho de Minerva comienza a volar cuando cae la tarde. Mientras la existencia y la función de las obras de arte en la sociedad fueron incuestionables y dominó una especie de consenso entre la autocerteza de la sociedad y el lugar de las obras de arte en ella, no se rebuscó en el pensamiento del sentido estético: siendo algo dado, parecía obvio. Las categorías son abordadas por la reflexión filosófica una vez que, dicho a la manera de Hegel, ya no son sustanciales, ya no están presentes de manera inmediata ni son incuestionables.

La crisis del sentido en el arte, causada inmanentemente por la irresistibilidad del motor nominalista, está acompañada por la experiencia extraartística, pues el nexo intraestético que conforma el sentido es el reflejo de un sentido de lo existente y del curso del mundo en tanto que a priori implícito (y por tanto eficacísimo) de las obras.

El nexo, en tanto que vida inmanente de las obras, es una copia de la vida empírica: sobre ella cae su reflejo, el del sentido. Pero de este modo el concepto de nexo de sentido se vuelve dialéctico. El proceso que conduce a la obra de arte a su concepto de manera inmanente, sin fijarse en lo general, no se descubre teóricamente hasta que en la historia del arte el nexo de sentido (y con él su concepto tradicional) empieza a oscilar.

En la estética, como en todas partes, la racionalización de los medios incluye el telos de su fetichización. Cuanto más puramente se empleen, tanto más tienden objetivamente a convertirse en un fin en sí mismo. Esto, y no el abandono de las invariantes antropológicas o la pérdida de ingenuidad deplorada sentimentalmente, es lo funesto del desarrollo más reciente. En vez de los fines, es decir, de las obras, aparecen sus posibilidades; esquemas de obras, algo vacío, en vez de ellas mismas: de ahí lo indiferente. Con el fortalecimiento de la razón subjetiva en el arte, estos esquemas se convierten en algo arbitrario, inventado subjetivamente, con independencia de la obra. Tal como indican los títulos, los medios empleados se convierten en un fin en si mismo, igual que los materiales empleados. Esto es lo falso en la perdida de sentido. Igual que en el concepto de

sentido hay que distinguir lo verdadero y lo falso, también hay una decadencia falsa del sentido. Esta se muestra mediante la afirmación, como exaltación de lo existente en el culto de los materiales puros y del uso puro; ambas cosas son separadas falsamente ahí.

El bloqueo de la positividad hoy se convierte en un veredicto sobre la positividad pasada, no sobre el anhelo que en ella abrió los ojos.

El resplandor estético no es meramente ideología afirmativa, sino también el destello de la vida indómita; al oponerse a la decadencia, hay esperanza en el. El resplandor no es sal° el embuste de la industria cultural. Cuanto mas alto es el rango de una obra, tanto mas resplandece; sobre todo la obra gris, en la que el tecnicolor fracasa.

El poema de Morike sobre la muchacha abandonada es de una tristeza infinita, mucho mas allá de su tema. Versos como «De repente me doy cuenta, / infiel muchacho, / de que esta noche / contigo he soñado»'ó expresan sin tapujos experiencias terribles: despertarse del consuelo, ya caduco, del sueño a la desesperación manifiesta. Sin embargo, incluso este poema tiene su momento afirmativo. Se esconde, pese a la autenticidad del sentimiento, en la forma aunque esta se defienda mediante los versos ramplones de la confortación de la simetría segura. La precavida ficción de la canción popular hace hablar a la muchacha como una mas: la estética tradicional le habría atribuido at poema la calidad de lo típico. Se ha perdido desde entonces el abrazo latente de la soledad, una situación en la que la sociedad le susurra que todo va bien a quien esta tan solo como en la madrugada. Al secarse las lágrimas, esta confortación se volvió imperceptible.

En tanto que componentes de un todo, las obras de arte no son meramente cosas. Participan específicamente en la cosificación porque su objetivación copia la objetivación de las cosas de fuera; si son copias, es en esto, no en la imitación de lo existente particular. El concepto de clasicidad, que no es ideología cultural, se refiere a las obras de arte que han conseguido esa objetivación, por lo que son las mas cosificadas. Mediante la negación de su dinámica, la obra de arte objetivada se opone a su propio concepto. Por eso, la objetivación estética siempre es también fetichismo, y este provoca una rebelión permanente. Aunque, de acuerdo con la tesis de Valéry, ninguna obra de arte puede escaparse del ideal de

su clasicidad, toda obra autentica se opone a el; el arte tiene ahí su vida. Mediante la coacción a la objetivación, las obras de arte tienden al congelamiento: la objetivación es inmanente al principio de perfección de las obras. Al querer reposar en si mismas como algo que es en sí, las obras de arte se cierran, pero mediante la apertura van mas allá de lo meramente existente. El hecho de que el proceso que las obras de arte son se extinga en ellas mediante su objetivación, aproxima todo clasicismo a las proporciones matemáticas Contra la clasicidad de las obras se rebela no solo el sujeto que se siente oprimido, sino la pretensión de verdad de las obras con que colisiona el ideal de clasicidad. La convencionalizacion no es exterior a la objetivación de las obras de arte, no es un producto decadente. Acecha en ellas; la vinculación general que las obras de arte adquieren mediante su objetivación las amolda a las generalidades dominantes. El ideal clasicista de la perfección completa no es menos ilusorio que el anhelo de pura inmediatez indómita Las obras clasicistas son desacertadas. No solo los modelos antiguos se escapan a la imitación: el omnipotente principio de estilización es incompatible con las agitaciones con las que tiene la pretensión de unirse: la incontestabilidad conquistada de todo clasicismo tiene algo de subrepticio. La obra tardía de Beethoven marca la rebelión de uno de los artistas clasicistas mas poderosos contra el engaño en el propio principio. El ritmo del retorno periódico de las corrientes románticas y clasicistas, si es que se pueden constatar realmente esas olas en la historia del arte, delata el carácter antinómico del arte mismo, que se manifiesta con la mayor claridad en la relación de su pretensión metafísica de elevarse por encima del tiempo con su carácter perecedero en tanto que mera obra humana. Las obras de arte se vuelven relativas porque tienen que afirmarse como absolutas. La obra de arte completamente objetivada pasaría a la cosa existente absolutamente en si y ya no seria una obra de arte. Si, como dice el idealismo, fuera naturaleza, estaría eliminada. Desde Platón, uno de los autoengaños de la consciencia burguesa es que se pueda dominar las antinomias objetivas mediante un término medio entre los extremos, mientras que este término medio engaña sobre la antinomia y es despedazado por ella. Tan precaria como el clasicismo es la obra de arte de acuerdo con su concepto. El salto cualitativo con que el arte se aproxima al límite de su enmudecimiento es la consumación de su carácter antinómico.

Valéry todavía agudizó tanto el concepto de clasicidad que, continuando a Baudelaire, llamó clásica a la obra de arte romántica conseguida[108]'7. Así tensada, la idea de clasicidad se desgarra. El arte moderno registró esto hace más de cuarenta arios. El neoclasicismo sólo se comprende correctamente en su relación

108Cfr. Paul Valéry, CEuvres, cit., vol. 2, pp. 565-566.

con esto como con una catástrofe. Esta sucede inmediatamente en el surrealismo. El surrealismo arroja del cielo platónico a las imágenes de la Antigüedad. En Max Ernst, corretean como espectros entre los burgueses de finales del siglo XIX, que ven en ellas (neutralizadas como bienes culturales) verdaderamente fantasmas. Donde esos movimientos, que coincidieron temporalmente con Picasso y otros fuera del gro upe, tematizan la Antigüedad, ésta conduce estéticamente al infierno, como sucedió teológicamente antes en el cristianismo. Su epifanía física en la prosaica vida cotidiana, que tiene una larga historia, la desencanta. Imaginada antes como una norma atemporal, la Antigüedad hecha presente adquiere un valor histórico, el de la idea burguesa degradada a silueta, destituida. Su forma es deformación. Las interpretaciones del neoclasicismo que se las dan de positivas en conformidad con el *ordre aprés le désordre* de Cocteau y la interpretación (unas décadas después) del surrealismo como liberación romántica de la fantasía y de la asociación falsean los fenómenos como algo inofensivo: citan como encantamiento (Poe fue el primero en hacerlo) la llegada del instante del desencantamiento. Que ese instante no se pudiera eternizar condenó a los sucesores de esos movimientos o a la restauración o al ritual impotente de la gesticulación revolucionaria. Baudelaire quedó confirmado: la modernidad enfática no prospera en esferas celestes más allá de la mercancía, sino que se agudiza a través de su experiencia, mientras que la clasicidad se convirtió en mercancía, en un bodrio representativo. La mofa de Brecht sobre esa herencia cultural que en la figura de estatuas de yeso es puesta a salvo por sus guardianes también procede de aquí; que más adelante se colara en Brecht un concepto positivo de clasicidad, no diferente del de su denostado Stravinsky, era tan inevitable como delator: en conformidad con el endurecimiento de la Unión Soviética como Estado autoritario. La actitud de Hegel ante la clasicidad era tan ambivalente como la posición de su filosofía ante la alternativa de ontología y dinámica. Hegel glorificó el arte de los griegos como eterno e insuperable y reconoció que la obra de arte clásica había sido superada por la obra que él llamaba romántica. La historia, cuyo veredicto Hegel sancionaba, se ha decidido contra la invariancia. Su sospecha de que el arte se había quedado anticuado parece estar teñida por el presentimiento de ese proceso. En términos estrictamente hegelianos, el clasicismo (y su figura sublimada en la Edad Moderna) se mereció su destino. La crítica inmanente (la de Benjamin a Las afinidades electivas es su modelo más grandioso y al objeto más grandioso) persigue la fragilidad de las obras canónicas hasta llegar a su contenido de verdad; habría que extenderla hasta un punto que ahora apenas se puede imaginar. El arte nunca fue tan estricto con esa obligatoriedad del ideal de clasicidad; nunca fue lo bastante estricto consigo mismo, y cuando lo fue se hizo violencia y se dañó mediante ésta. La libertad del arte frente a la dira necessitas de lo fáctico no es

compatible con la clasicidad en tanto que unanimidad perfecta, que está tomada de la coacción de lo ineludible y al mismo tiempo se opone a ella en virtud de su pureza transparente. *Summum ius summa iniuria* es una máxima estética. Cuanto más insobornablemente el arte se convierte como consecuencia del clasicismo en una realidad *sui géneris*, tanto más endurecidamente engaña sobre el umbral infranqueable a la realidad empírica. No carece de fundamento la especulación de que, en la relación de lo que el arte pretende con lo que el arte es, el arte se vuelve tanto más cuestionable cuanto más severamente, cuanto más clásicamente procede, y no le sirve de nada tomar las cosas más a la ligera.

Benjamin criticó la aplicación de la categoría de necesidad al arte[109], y en concreto en relación con la evasiva de la historia del espíritu de que alguna obra de arte tuvo que ser necesaria para el desarrollo. De hecho, ese concepto de necesidad ejerce la función apologética subalterna de certificar bodrios a los que ya no se puede elogiar otra cosa que el que sin ellos no se habría podido seguir.

Lo otro del arte, que es inherente históricamente a su concepto, amenaza con ahogarlo en cualquier instante, igual que las iglesias neogóticas de Nueva York (pero también el casco antiguo de Regensburg) eran obstáculos para el trafico. El arte no es una extensión bien delimitada, sino un equilibrio momentáneo y lábil, comparable al del yo y el ello en la economía psicológica Las obras de arte malas llegan a ser malas porque plantean objetivamente la pretensión de ser arte que desmienten subjetivamente, como la señora Courths-Mahler en una carta memorable. La critica que demuestra que son malas les hace honor en tanto que obras de arte. Son obras de arte y no lo son.

Igual que hay obras que no fueron producidas como arte o fueron producidas antes de la era de su autonomía y llegan a ser arte a través de la historia, lo mismo sucede con lo que hoy se pone en cuestión como arte. Pero no, por supuesto, porque constituya el ominoso nivel previo de un desarrollo, porque sea bueno para lo que surgirá de ahí Mas bien, en el surrealismo (por ejemplo) salen a la luz cualidades específicamente estéticas que negaban un hábito hostil al arte que no llegue a ser un poder político, como quería; la curva de desarrollo de surrealistas significativos como Masson esta en correspondencia con eso. Sin embargo, lo que alguna vez fue arte puede dejar de serlo. La disponibilidad del arte tradicional para su propia depravación tiene fuerza retroactiva. Innumerables pinturas y esculturas se han convertido en artes aplicadas debido a sus propios descendientes y por cuanto respecta a su propio contenido. Quien en 1970 pintaba a la manera cubista hacía carteles utilizables por la publicidad, y los originales no son inmunes a ser vendidos a bajo precio.

109Cfr. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspieir, cit., pp. 38-39.

Solo se podría salvar a la tradición separándola del hechizo de la interioridad. Las grandes obras de arte del pasado nunca se redujeron a la interioridad; la mayoría hizo saltar por los aires a la interioridad mediante la exteriorización Propiamente, cada obra de arte es, en tanto que aparece exteriormente, la critica de la interioridad, por lo que va en contra de esa ideología que equipara a la tradición con el refugio de los recuerdos subjetivos.

La interpretación del arte a partir de su origen es dudosa, desde la biografía mas ruda, pasando por la investigación de las influencias de la historia del espíritu, hasta llegar a la sublimación ontológica del concepto de origen. Sin embargo, el origen no esta radicalmente fuera de la cosa. Que las obras sean artefactos lo implican ellas mismas. Las configuraciones en cada obra hablan a aquello de donde surgió En cada una, aquello por lo que se parece a su origen se diferencia de lo que la obra llegó a ser. Esta antítesis es esencial para su contenido. La dinámica inmanente de la obra cristaliza la dinámica de fuera en virtud de su carácter aporético. Donde las obras de arte, al margen del talento individual y contra el, no son aptas para su unidad metodológica, obedecen a la presión histórica real. Esta se convierte en la fuerza que las trastorna. Por eso, una obra de arte solo se percibe adecuadamente como proceso. Pero Si la obra individual es un campo de fuerzas, la configuración dinámica de sus momentos, no menos lo es el arte en conjunto. De ahí que el arte solo se pueda determinar en sus momentos, de manera mediada, no de golpe. Aquello mediante lo cual las obras de arte contrastan con lo que no es arte es uno de esos momentos; su posición ante la objetividad cambia.

La tendencia histórica llega hasta muy adentro de los criterios estéticos. Así, ella es quien decide si alguien es un manierista. Saint-Säens acuso de eso a Debussy. A menudo, lo nuevo aparece como manera; y solo el conocimiento de la tendencia permite averiguar si se trata de algo más. Pero la tendencia no es un árbitro. En ella se mezclan la consciencia social correcta y la consciencia social falsa; ella misma está sometida a la crítica. El proceso entre la tendencia y la manera no está cerrado y necesita una revisión infatigable; la manera es una objeción contra la tendencia, igual que ésta desenmascara a lo contingente y no vinculante como marca comercial de las obras.

Proust, y Kahnweiler después, sostuvieron que la pintura ha cambiado la manera de ver y los objetos mismos. Aunque sea auténtica la experiencia que eso

proclama, está formulada de una manera demasiado idealista. También se podría conjeturar lo contrario: que los objetos cambiaron en sí mismos, históricamente, y que el sensorio se adaptó a esto y la pintura encontró las claves. Se podría interpretar el cubismo como una manera de reaccionar a un nivel de la racionalización del mundo social que geometrizó su esencia mediante la planificación; como el intento de introducir en la experiencia a ese estado contrario a la experiencia, igual que en el nivel precedente de la industrialización, todavía no planificado por completo, el impresionismo lo había intentado. Frente a éste, lo cualitativamente nuevo del cubismo sería que, mientras que el impresionismo se propuso despertar y salvar a la vida congelada en el mundo de mercancías por medio de su propia dinámica, el cubismo desesperaba de esas posibilidades y aceptaba la geometrización heterónoma del mundo como su nueva ley, aceptaba el orden para garantizar de este modo objetividad a la experiencia histórica. Históricamente, el cubismo anticipó algo real, las fotografías aéreas de las ciudades bombardeadas en la Segunda Guerra Mundial. Mediante el cubismo, el arte dio cuenta por primera vez de que la vida no vive. En él, esto no estaba libre de ideología: puso el orden racionalizado en lugar de lo que se había vuelto inexperimentable, y de este modo lo confirmó. Seguramente fue esto lo que condujo a Picasso y a Braque más allá del cubismo, sin que sus obras posteriores sean superiores a él.

La posición de las obras de arte ante la historia varía históricamente. En una entrevista, Lukács dijo lo siguiente sobre la literatura reciente, en especial sobre Beckett: «Esperemos diez o quince arios y ya veremos qué se dice al respecto». De este modo adoptó el punto de vista de un hombre de negocios paternalista que con su amplia perspectiva quisiera mitigar el entusiasmo de su hijo; implícitamente, con la medida de lo permanente, y al fin y al cabo con categorías de posesión para el arte. Sin embargo, las obras de arte no son indiferentes al dudoso juicio de la historia. A veces, la calidad consigue imponerse históricamente sobre productos que sólo siguen la corriente del espíritu del tiempo. Es muy raro que las obras que han obtenido una gran fama no la hayan merecido. Pero ese despliegue a la fama legítima coincidió con el despliegue adecuado de las obras, con su propia legalidad, gracias a la interpretación, al comentario, a la crítica. No se debe inmediatamente a la communis opinio, y menos que a nada a la dirigida por la industria cultural, a un juicio público cuya relación con la cosa es problemática. Que el juicio de un periodista hostil a los intelectuales o de un musicólogo anticuado sea más importante tras quince arios que lo que la comprensión percibe en la obra recién publicada es una superstición ignominiosa.

La pervivencia de las obras, su recepción en tanto que aspecto de su propia historia, tiene lugar entre el no-hacerse-comprender y el querer-ser-comprendido; esta tensión es el clima del arte.

Algunos de los primeros productos de la música moderna, del Schönberg medio y de Webern, tienen el carácter de lo intocable, de lo hostil al oyente debido a su objetivación, que adquiere vida propia; la apercepción de su prioridad casi ya comete una injusticia con esas obras.

La construcción filosófica de la supremacía univoca del todo sobre la parte es tan ajena al arte como insostenible para la teoría del conocimiento. No es verdad que en las obras significativas los detalles desaparezcan sin dejar huellas en la totalidad. Ciertamente, la independización de los detalles esta acompañada por la regresión a lo pre-artístico en cuanto, indiferente frente al nexo, degrada a este a un esquema subsumidor. Pero las obras de arte se distinguen productivamente de lo esquemático solo mediante un momento de independencia de sus detalles; toda obra autentica es el resultante de fuerzas centrípetas y centrifugas. Quien en la música busca con los oídos pasajes hermosos es un diletante; pero quien no es capaz de escuchar los pasajes hermosos, la cambiante densidad de invención y factura en una obra, esta sordo. La diferenciación dentro de un todo de lo intenso y lo secundario fue un medio artístico hasta el desarrollo mas reciente; la negación del todo mediante el todo parcial esta exigida por el todo. Si hoy desaparece esta posibilidad, esto no es solo el triunfo de una configuración que en cada instante quisiera estar igual de cerca del centro sin debilitarse; ahí también se muestra el potencial mortal del encogimiento de los medios de articulación No se puede separar radicalmente el arte del estremecimiento, del instante de encantamiento, de elevación: de lo contrario, el arte se perdería en lo indiferente. Ese momento, aunque sea función del todo, es esencialmente particular: el todo nunca se ofrece a la experiencia estética en esa inmediatez sin la cual esa experiencia no se constituye. El ascetismo estético contra el detalle y contra el comportamiento atomista del receptor tiene también algo de fracaso, amenaza con quitarle al arte uno de sus fermentos.

Que para el todo sean esenciales detalles independientes lo confirma lo repelente de los detalles estéticos concretos que llevan adherida la huella de lo establecido desde arriba siguiendo un plan, que en verdad es dependiente. Cuando Schiller rima en Wallensteins Lager las palabras «Potz Blitz» con «Gustel von Blasewitz», supera en abstracción al clasicismo mas pálido; este aspecto hace insoportables obras como el *Willenstein*.

Hoy, los detalles tienden en las obras en conjunto a desaparecer mediante la integración: no bajo la presión de la planificación, sino porque se sienten atraídos a su desaparición A los detalles les confiere cachet, significado, y los distingue de lo indiferente aquello en que quieren ir mas allá de Si mismos, la condición de su

síntesis inmanente en ellos. Lo que consiente su integración es el impulso mortal de los detalles Lo disociativo en ellos y su predisposición a unirse, en tanto que su potencial dinámico, no están contrapuestos radicalmente. Tanto aquí como allí, el detalle se relativiza como algo meramente puesto y, por tanto, insuficiente. La desintegración reside en el interior de la integración y aparece a través de esta. Pero cuantos mas detalles absorbe el todo, tanto mas se convierte en un detalle, en un momento mas, en una individualidad. El deseo de los detalles de desaparecer se transfiere al todo, y justamente porque este extingue los detalles. Si estos han desaparecido verdaderamente en el todo, si el todo se convierte en algo estéticamente individual, su racionalidad pierde la racionalidad de los detalles, que no era otra cosa que la relación de las individualidades con el todo, con el fin que las determinaba como medios. Si la síntesis ya no es una síntesis de algo, se vuelve nula. El vacío de la obra técnicamente integral es un síntoma de su desintegración mediante la indiferencia tautológica En lo opaco de lo que carece por completo de ocurrencias, de lo que funciona sin función, ese momento de lo opaco se convierte en la fatalidad que el arte siempre Hew) en si como su herencia mimética Hay que exponer esto en la categoría de ocurrencia en la música. No la sacrificaron Schönberg ni Berg, ni siquiera Webern; Krenek y Steuermann la criticaron. Propiamente, el constructivismo no deja ningún lugar para la ocurrencia, para algo arbitrario y sin plan. Las ocurrencias de Schönberg, que (como el mismo confirmó) también estaban en la base de sus trabajos dodecafónicos, solo se deben a los limites que su procedimiento de construcción respetaba y que se le podrían reprochar por inconsecuentes. Pero si se suprime por completo el momento de ocurrencia, Si los compositores ya ni siquiera pueden inventarse formas enteras y tienen que estar predestinados por el material, el resultado perderá su interés objetivo y enmudecerá. La exigencia, plausible frente a esto, de restituir la ocurrencia tiene algo de impotente: difícilmente se puede postular en el arte la contrafuerza de lo programado y programarla. Las composiciones que por hastío ante la abstracción de lo integral buscan ocurrencias, figuras plásticas parciales, caracterizaciones, se arriesgan a la objeción de lo retrospectivo; como si en ellas una reflexión estética segunda hubiera pasado por alto las coacciones de la racionalización por miedo a su fatalidad mediante la decisión subjetiva. La situación variada obsesivamente por Kafka de que, hagas lo que hagas, estará mal se ha convertido en la situación del arte. Un arte que prohíba rigurosamente la ocurrencia está condenado a la indiferencia; si se recupera la ocurrencia, palidece como una sombra, casi como una ficción. Ya en obras auténticas de Schönberg, como el Pierrot lunaire, las ocurrencias eran impropias, quebradas, se reducían a una especie de mínimo existencial. La pregunta por el peso de los detalles en las obras de arte modernas es tan relevante porque no menos que en su totalidad, en la sublimación de la

sociedad organizada, ésta también se encarna en los detalles: la sociedad es el sustrato que la forma estética sublima. Igual que en la sociedad los individuos contrapuestos a ésta en sus intereses no son sólo *faits sociaux*, sino la sociedad misma, reproducidos por ella y que la reproducen, por lo que también se afirman contra ella, lo mismo sucede con las individualidades en las obras de arte. El arte es la aparición de la dialéctica social de lo general y lo individual a través del espíritu subjetivo. El arte mira más allá de esa dialéctica en la medida en que no sólo la lleva a cabo, sino que la refleja mediante la forma. Figuradamente, su especificación repara la injusticia perpetua de la sociedad con los individuos. Pero esa reparación impide que el arte no sea capaz de hacer sustancialmente nada que él no pueda extraer como posibilidad concreta de la sociedad en que tiene su lugar. La sociedad de hoy está lejos del cambio estructural que daría a los individuos lo suyo y haría derretirse al hechizo de la individuación.

Sobre la dialéctica de construcción y expresión. Que ambos momentos se conviertan el uno en el otro acaba siendo un lema del arte moderno: sus obras ya no pueden esforzarse por un término medio entre ambos, sino que han de ir a esos extremos para buscar en ellos, a través de ellos, un equivalente de lo que la estética antigua llamaba síntesis. Esto contribuye no poco a la determinación cualitativa de la modernidad. En vez de la pluralidad de posibilidades que hubo hasta el umbral del arte moderno y que creció de una manera extraordinaria durante el siglo xix, se produjo la polarización. En la polarización artística se manifiesta qué necesitaba la sociedad[110]. Donde haría falta la organización, en la configuración de las relaciones materiales de vida y de las relaciones entre las personas que reposan en ellas, hay menos organi- zación de la que debiera y demasiado está cedido a un ámbito privado malamente anárquico. El arte tiene suficiente espacio para desarrollar modelos de una planificación que las relaciones sociales de producción no tolerarían. Por otra parte, la administración irracional del mundo se ha incrementado hasta la liquidación de la existencia siempre precaria de lo particular. Donde queda, lo particular es reconvertido en la ideología complementaria del predominio de lo general. El interés individual que se niega a esto converge con el interés general de la racio- nalidad realizada. Ésta estaría realizada en cuanto ya no oprimiera a lo individualizado, en cuyo despliegue la racionalidad tiene su derecho a la vida. Sin embargo, la emancipación de lo individual sólo se conseguiría si capturara lo general de lo que todos los individuos dependen. También socialmente, sólo se podría establecer un

110Cfr. Theodor W. ADORNO, «Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gespräch 19511, en Fritz Neumark (ed.), Individuum und Organisation, Darmstadt, 1954, pp. 21 ss.

orden racional de lo público si en el otro extremo, en la consciencia individual, se impusiera la oposición a la organización tanto sobredimensionada como insuficiente. Si la esfera individual está en cierto sentido retrasada frente a la esfera organizada, la organización debería existir en beneficio de los individuos. La irracionalidad de la organización los deja libres hasta cierto punto. Su retraso se convierte en refugio para lo que estaría más avanzado que el progreso en el dominio. Esa dinámica de lo intempestivo confiere estéticamente a la expresión tabuizada el derecho de una resistencia que afecta al todo donde éste es falso. La separación de lo público y lo privado es, pese a su carácter ideológico, algo dado también en el arte, de modo que no puede cambiarla nada que no enlace con ella. Lo que en la realidad social sería una confortación impotente tiene estéticamente oportunidades mucho más concretas, interinas.

Las obras de arte no pueden evitar proseguir la razón dominadora de la naturaleza en virtud de su momento de unidad que organiza el todo. Pero mediante su repudio del dominio real, este principio retorna de una manera que, siendo metafórica, difícilmente se puede nombrar de otra manera que mediante metáforas: borrosa o recortada. La razón en las obras de arte es la razón en tanto que gesto: sintetizan igual que la razón, pero no con conceptos, juicio y conclusión (estas formas son, donde aparecen en el arte, solo medios subordinados), sino mediante lo que sucede en las obras de arte. La función sintética de la razón es inmanente, la unidad de si misma, pero no la relación inmediata con algo exterior dado y determinado; esta relacionada con el material disperso, sin conceptos, cuasi fragmentario, con el que las obras de arte tienen que tratar en su espacio interior. Mediante esta recepción y modificación de la razón sintetizante, las obras de arte dinmen la dialéctica de la Ilustración Pero esa razón tiene incluso en su figura neutralizada estéticamente algo de la dinámica que fuera le era inherente. Aunque separada de esta, la identidad del principio racional fuera y dentro causa un despliegue similar al exterior: las obras de arte participan sin ventanas en la civilización Aquello mediante lo cual las obras de arte se diferencian de lo difuso concuerda con las prestaciones de la razón en tanto que principio de realidad. En las obras de arte vive tanto este principio de realidad como su adversario. La corrección que el ante lleva a cabo en el principio de la razón autoconservadora no lo contrapone simplemente a esta, sino que la corrección de la razón es sostenida por la corrección inmanente de las obras de arte. La unidad de las obras de arte, que procede de la violencia que la razón les hace a las cosas, funda al mismo tiempo en las obras de arte la reconciliación de sus momentos.

Es difícil discutir que Mozart es el prototipo del equilibrio entre la forma y lo formado en tanto que algo fugaz, centrifugo. Este equilibrio solo es tan autentico en Mozart porque las células temáticas y motívicas de su musica, las mónadas desde las que esta compuesta, aunque estén concebidas desde el punto de vista del contraste, de la diferencia precisa, quieren separarse incluso donde el movimiento de la mano las ata. La falta de violencia en Mozart procede de que el no deja marchitarse ni siquiera en el equilibrio al ser-así cualitativo de los detalles, y lo que con razón se puede considerar su genio formal no es la maestría obvia para el en el trato con las formas, sino su capacidad de emplear las formas sin un momento de dominio, de conectar relajadamente lo difuso mediante ellas. Su forma es la proporción de lo que se separa, no su integración Esto se presenta con la mayor perfección en las grandes formas de las óperas, como el final del segundo acto del *Figaro*, cuya forma no es una forma compuesta, no es una síntesis (no necesita referirse, como en la música instrumental, a esquemas que se justifiquen mediante la síntesis de lo ahí incluido), sino la configuración pura de los pasajes yuxtapuestos, cuyo carácter se obtiene de la situación dramática cambiante. Esas obras, no menos que algunos de sus movimientos instrumentales mas atrevidos, como algunos conciertos para violín, tienden de una manera tan profunda (aunque no visible) a la desintegración como los últimos cuartetos de Beethoven. Su clasicidad solo es inmune al reproche de clasicismo porque se encuentra en el borde de una desintegración que a continuación la obra tardía de Beethoven, siendo mucho mas la obra de una síntesis subjetiva, supera mediante la critica de esta. La desintegración es la verdad del arte integral.

Aquello mediante lo cual Mozart, al que al parecer puede apelar plausiblemente la estética armonicista, se escapa de sus normas es algo formal, dicho a la manera habitual: su capacidad de unir lo incompatible al dar cuenta de lo que los caracteres musicales divergentes tienen como presupuesto sin evaporarse en un continuo prescrito. Desde este punto de vista, Mozart es el compositor del clasicismo vienes que mas se aleja del ideal de clasicidad establecido, con lo cual alcanza un ideal de orden superior al que se puede llamar autenticidad. Este momento() es aquello mediante lo cual en la musica, pese a su no objetualidad, es aplicable la distinción del formalismo como un juego vacío y como aquello para lo que no hay disponible un termino mejor que el desacreditado de *profundidad*.

La ley formal de una obra de ante es que todos sus momentos y su unidad tienen que estar organizados en conformidad con su propia constitución especifica.

Que las obras de arte no sean la unidad de algo múltiple, sino la unidad de lo uno y de lo plural, hace que no coincidan con lo que aparece.

La unidad es apariencia, igual que la apariencia de las obras de arte está constituida por su unidad.

El carácter monadológico de las obras de arte se ha formado no sin culpa del carácter monadológico malo de la sociedad, pero sólo mediante él las obras de arte obtienen esa objetividad que trasciende al solipsismo.

El arte no tiene leyes generales, pero en cada una de sus fases hay prohibiciones vinculantes. Irradian desde obras canónicas. Su existencia ordena lo que a partir de ahora ya no es posible.

Mientras las formas estuvieron dadas en alguna inmediatez, las obras pudieron concretarse en ellas; su concreción habría que denominarla en terminología hegeliana sustancialidad de las formas. Cuanto más se vació a ésta (y con derecho crítico) en el curso del movimiento nominalista global, tanto más se convirtió (porque seguía existiendo) en una traba para las obras concretas. Lo que alguna vez fue fuerza productiva objetivada se transformó en relaciones estéticas de producción y colisionó con las fuerzas productivas. Aquello mediante lo cual las obras de arte intentan llegar a serlo, las formas, necesita una producción autónoma. Esto las amenaza en seguida: la concentración en las formas en tanto que medios de la objetividad estética las aleja de lo que hay que objetivar. Por eso recientemente la concepción de la posibilidad de las obras (modelos) reprime en una medida muy alta a las obras. En la sustitución de los fines por los medios se expresa tanto algo social como la crisis de la obra. La reflexión imprescindible tiende a la supresión de lo que se refleja. Hay complicidad entre la reflexión, si no se refleja una vez más, y la forma meramente puesta, indiferente frente a lo formado. Los principios formales más coherentes no sirven de nada si no se consiguen las obras auténticas en nombre de las cuales se buscan esos principios; a esta simple antinomia ha conducido hoy el nominalismo del arte.

Mientras los géneros estuvieron dados, lo nuevo prosperó en los géneros. Lo nuevo se traslada cada vez más a los géneros mismos por- que hay falta de ellos. Los artistas significativos responden a la situación nominalista menos mediante obras nuevas que mediante modelos de su posibilidad, mediante tipos; también esto socava a la categoría tradicional de obra de arte.

La problemática del estilo se vuelve flagrante en un ámbito muy estilizado de la modernidad mas reciente, como el *Pelleas* de Debussy. Sin concesiones, con una pureza ejemplar, este drama lírico sigue su *principium stilisationis*. Las incoherencias que resultan de ahí no son culpa de eso anémico que censura quien ya no es capaz de consumar el principio de estilización llama la atención y es bien conocida la monotonía. La severidad de los *refus* impide, por simple y banal, la formación de contrastes o la reduce a una alusión Esto daría a la articulación de la forma mediante las totalidades parciales que necesita una obra cuyo criterio supremo es la unidad formal; al estilizar, se olvida que la unidad estilística solo puede ser la unidad de lo múltiple La salmodia permanente de la voz reclama lo que la terminología musical antigua llamaba canto del cisne: el cumplimiento, la finalización Sacrificar esto al sentimiento de algo pasado y recordado causa una fractura en la cosa, como silo prometido no se hubiera mantenido. El gusto, en tanto que totalidad, se opone al gesto dramático de la música, mientras que la obra no puede renunciar al escenario. Su perfección se convierte en empobrecimiento también de los medios técnicos: el movimiento homofónico continuo es pobre, y la orquesta acumula grises al mismo tiempo que insiste en valores cromáticos. Estas dificultades de la estilización aluden a dificultades en la relación entre el arte y la cultura. Es insuficiente el esquema clasificatorio que subsume el arte en la cultura como un sector. *Pelleas* es cultura sin duda, sin anhelo de renunciar a ella. Esto cuadra con el hermetismo mítico y mudo del sujet, y de este modo descuida lo que el sujet busca a tientas. Las obras de arte necesitan la trascendencia a la cultura para satisfacer a esta; una motivación fuerte de la modernidad radical.

Sobre la dialéctica de lo general y lo particular arroja luz una anotación de Gehlen. Enlazando con Konrad Lorenz, Gehlen interpreta las formas específicamente estéticas, las de lo bello natural y también las del ornamento como «cualidades desencadenantes» que sirven para descargar a los seres humanos agobiados por los estímulos De acuerdo con Lorenz, la propiedad general de todos los desencadenantes es su inverosimilitud, acompañada por la sencillez. Gehlen transfiere esto al arte mediante la conjetura de que «nuestra alegría por los sonidos puros o "espectrales" y sus acordes [...] es una analogía exacta del "inverosímil" efecto desencadenante en el ámbito acústico»[111]. «La fantasía de los artistas es inagotable para "estilizar" formas naturales, es decir, para extraer de una manera óptima mediante la simetría y la simplificación la

111Arnold Gehlen, *Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des asthetischen Verhaltens., Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied y Berlin, 1963, p. 70. 21 Ibid., p. 69.

inverosimilitud de las cualidades desencadenantes generales».[112] Si esa simplificación constituye lo que se puede considerar específicamente forma, el momento abstractivo se convierte ahí al mismo tiempo mediante el acoplamiento con lo inverosímil en lo contrario de la generalidad, en el momento de especificación En la idea de lo particular en que el arte se basa (elementalmente el relato que se presenta como informe de un acontecimiento particular, no cotidiano) está contenida la misma inverosimilitud que corresponde a lo aparentemente general, a las formas geométricas puras del ornamento y de la estilización Lo inverosímil, la secularización estética del mana, seria a la vez general y particular, la regularidad estética vuelta en tanto que inverosímil a la mera existencia; el arte no es meramente el adversario de la especificación, sino en virtud de lo inverosímil su condición En todo el arte, el espíritu era concreción, no abstracto, tal como entendió posteriormente la reflexión dialéctica

112Ibid., p. ó9.

Su destino social no le llega al arte simplemente desde fuera, sino que también es el despliegue de su concepto.

El arte no es indiferente a su carácter doble. Su inmanencia pura se le convierte en una carga inmanente. El arte reclama autarquía, que le amenaza con esterilidad. Wedekind anoto esto contra Maeterlinck y se burla° de los artistas del arte; Wagner tematizó esta controversia en Los maestros cantores; el mismo motivo estaba presente claramente, y con matices antiintelectuales, en la actitud de Brecht. El abandono del ámbito de inmanencia se convierte fácilmente en demagogia en nombre del pueblo; la burla de los artistas del arte coquetea con lo bárbaro Sin embargo, por el bien de su autoconservación el arte desea desesperadamente abandonar su ámbito Pues el arte no es social debido solo a su movimiento propio, como una oposición apriorica a la sociedad heterónoma La sociedad se introduce en el arte incluso por cuanto respecta a su figura concreta. La cuestión de lo posible en cada caso, de las formas sostenibles, es planteada inmediatamente por la situación social. En la medida en que el arte se constituye mediante la experiencia subjetiva, el contenido social se adentra esencialmente en el; pero de una manera no literal, sino modificada, recortada, borrosa. Esto, y no lo psicológico, es la verdadera afinidad de las obras de arte con el sueño.

La cultura es basura, pero el arte (uno de sus sectores) es serio en tanto que aparición de la verdad. Esto se debe al carácter doble del fetichismo.

El arte está embrujado porque el criterio dominante de su ser-para-otro es apariencia, la relación de intercambio instalada como medida de todas las cosas, y porque lo otro, el en-si de la cosa, se convierte en ideología en cuanto se establece. Es repugnante la alternativa: *What do I get out of it?*, o: «Ser alemán significa hacer una cosa por ella misma». La falsedad del para-otro se ha vuelto patente en que las cosas que presuntamente se hacen para el set humano lo engañan a fondo; la tesis del ser-en-si está fusionada con el narcisismo elitista, por lo que sirve también a lo malo.

Como las obras de arte registran y objetivan capas de la experiencia que, ciertamente, están en la base de la relación con la realidad, pero en ella están ocultas como cosas, la experiencia estética es acertada como experiencia social y metafísica

La distancia del ámbito estético respecto de los fines prácticos aparece intraesteticamente como lejanía de los objetos estéticos respecto del sujeto contemplador; así como las obras de arte no intervienen, el sujeto no puede intervenir en ellas y la distancia es la primera condición de la cercanía al contenido de las obras. Esto esta anotado en el concepto kantiano de desinterés, que exige del comportamiento estético que no eche mano al objeto, que no lo devore. La definición de Benjamin del aura[113] dio con este momento intraestetico, pero lo atribuyó° a un estadio pasado y lo declara invalido° para el estadio presente de la reproductibilidad técnica Pero Benjamin, identificándose con el agresor, se precipitó al apropiarse la tendencia histórica que devuelve el arte al ámbito empirico de fines. En tanto que fenómeno, la lejanía es lo que en las obras de arte trasciende a su mera existencia; su cercanía absoluta seria su integración absoluta.

Frente al arte autentico, el arte degradado, humillado y administrado de manera dirigista no carece de aura: el contraste de las esferas antagonistas hay que pensarlo permanentemente como mediación de una por la otra. En la situación actual, hacen honor al momento aurático las obras que se abstienen de el; su conservación destructiva, su movilización para nexos efectuales en nombre de la animación, esta localizada en la esfera del arte de entretenimiento. Este falsea las dos cosas: la capa fáctica de lo estético, despojada de su mediación, se convierte en el en mera facticidad, en información y reportaje; el momento aurático es arrancado del nexo de la obra, cultivado en tanto que tal y hecho consumible. Todo primer plano en el cine comercial se burla del aura porque explota mediante la organización la cercanía organizada de lo lejano, separada de la configuración de la obra. El aura es devorada igual que los estímulos sensoriales, como la salsa unitaria con que la industria cultural los riega a ellos y a sus productos.

La frase de Stendhal sobre la promesse de bonheur dice que el arte da las gracias a la existencia al acentuar lo que en ella alude a la utopía. Pero esto es

113Cfr. Walter Benjamin, *Schriften*, cit., vol. I, pp. 372-373 y461 ss. y *Angelus Novus*, cit., pp. 239-240.

cada vez menos, y la existencia se parece cada vez más sólo a sí misma. Por eso, el arte se le puede parecer cada vez menos. Como toda la felicidad por lo existente es sucedánea y falsa, el arte tiene que romper la promesa para serle fiel. Pero la consciencia de los seres humanos (y en especial la de las masas, que debido al privilegio educativo están separadas en la sociedad antagónica de la consciencia de esa dialéctica) se aferra a la promesa de felicidad, con razón, pero en su figura inmediata, material. La industria cultural enlaza con esto, planifica la necesidad de felicidad y la explota. La industria cultural tiene su momento de verdad en que satisface una necesidad sustancial que brota de la renuncia que avanza en la sociedad; pero su modo de satisfacer esa necesidad la convierte en algo absolutamente falso.

En medio de la utilidad dominante, el arte tiene realmente algo de utopía porque es lo otro, lo excluido del proceso de producción y reproducción de la sociedad, lo no sometido al principio de realidad: el mismo sentimiento que cuando en La novia vendida el carro de Tespis entra en el pueblo. Pero ver a los equilibristas ya cuesta algo. Lo otro es devorado por lo siempre igual y empero se mantiene ahí como apariencia: ésta lo es también en sentido materialista. El arte tiene que destilar todos sus elementos (incluido el espíritu) de lo uniforme y transformarlos. Mediante la diferencia pura respecto de lo uniforme, el arte es a priori su crítica, incluso donde se acomoda, y se mueve empero en el presupuesto de lo criticado. Cada obra de arte tiene que preguntarse inconscientemente si y cómo es posible como utopía: siempre sólo mediante la constelación de sus elementos. La obra trasciende no mediante la diferencia mera y abstracta respecto de lo uniforme, sino recibiendo lo uniforme, desmontándolo y recomponiéndolo; lo que se suele llamar creación estética es esa composición. Hay que juzgar el contenido de verdad de las obras de arte de acuerdo con esto: hasta qué punto son capaces de configurar lo otro a partir de lo siempre igual.

Se desconfía del espíritu en la obra de arte y en la reflexión sobre ella porque puede afectar al carácter de mercancía de la obra y poner en peligro a su utilizabilidad en el mercado; lo inconsciente colectivo es ahí muy sensible. Por supuesto, este afecto tan extendido parece estar alimentado por la duda profunda en la cultura oficial, en sus bienes y en la aseveración propagandística de que se participa en ellos mediante el disfrute. Cuanto más exactamente sabe el interior ambivalente que la cultura oficial le engaña sobre su promesa humillante, tanto más tenazmente se aferra ideológicamente a algo que presumiblemente ni siquiera

está presente en la experiencia masiva del arte. Todo esto resuena en los restos de la sabiduría de la filosofía de la vida de que la consciencia mata.

La costumbre burguesa que se aferra con un cinismo cobarde a lo que se ha conocido como falso se comporta con el arte siguiendo el esquema: «cuando algo me gusta, da igual que sea malo o que esté fabricado para tomarme el pelo, y no quiero que me lo recuerden, no quiero esforzarme y enojarme en mi tiempo libre». El momento de apariencia en el arte se despliega históricamente hasta esa obstinación subje- tiva que en la era de la industria cultural integra al arte como sueño sintético en la realidad empírica y recorta, igual que la reflexión sobre el arte, también la reflexión inmanente al arte. Tras esto se encuentra al final que la pervivencia de la sociedad existente es incompatible con su consciencia de sí misma, y toda huella de esa consciencia es castigada en el arte. También desde este punto de vista la ideología, la falsa consciencia, es necesaria socialmente. La obra de arte auténtica gana así incluso en la reflexión del contemplador en vez de perder. Si se tomara en serio al consumidor del arte, habría que demostrarle que mediante el conocimiento pleno de la obra, que no se conforma con la primera impresión sensible, tendría más de la obra. La experiencia de la obra se vuelve mucho más rica con su conocimiento perseverante. Lo que se conoce intelectualmente en la obra se refleja en su percepción sensorial. Esa reflexión subjetiva se legitima en que vuelve a ejecutar el proceso inmanente de reflexión que tiene lugar objetivamente en el objeto estético y que no debería ser consciente al artista.

De hecho, el arte no tolera valores aproximativos. La idea de que haya maestros menores y medianos forma parte de las ideas de la historia del arte, sobre todo de la historia de la música; es una proyección de una consciencia que es insensible a la vida de las obras. No hay un continuo que conduzca de lo malo a lo bueno pasando por lo mediano; lo que no esta conseguido es malo, pues la idea de salir bien es inherente at arte; esto motiva las disputas permanentes sobre la calidad de las obras de arte, aunque a menudo sean estériles. El arte, que en palabras de Hegel es la aparición de la verdad, es intolerante objetivamente incluso contra el pluralismo dictado socialmente de las esferas que conviven en paz al que suelen apelar los ideólogos. En especial, es insoportable ese entretenimiento bueno>> del que suelen parlotear quienes quieren justificar el carácter de mercancía del arte ante su débil conciencia. En un periodico se podía leer que en Alemania se ve en Colette a una escritora de entretenimiento, mientras que en Francia disfruta del mayor prestigio porque allí no se establece la diferencia entre entretenimiento y

arte serio, sino solo entre arte bueno y arte malo. De hecho, Colette desempeña mas and del Rhin la función de una vaca sagrada. A la inversa, tras la dicotomía estricta de arte alto y arte bajo en Alemania se parapeta la fe pedante en la cultura. Los artistas que siguen los criterios oficiales pertenecen a la esfera inferior, pero muestran ahí mas talento que muchos artistas que satisfacen el concepto de nivel (ya hace tiempo desorganizado), son privados de lo que les corresponde. De acuerdo con la bonita formulación de Willy Haas, hay buena literatura mala y mala literatura buena; en la música sucede lo mismo. Sin embargo, la diferencia entre el entretenimiento y el arte autónomo tiene su sustancia en las cualidades de la cosa si no se cierra ni contra lo gastado del concepto de nivel ni contra lo que se agita por debajo sin reglamentación Por supuesto, esta diferencia necesita de la mayor diferenciación; además, en el siglo)(Ix las esferas todavía no estaban separadas de una manera tan irreconciliable como en la era del monopolio cultural. No faltan obras que mediante formulaciones no vinculantes (que pueden coincidir por una parte con los esbozos y por otra parte con los patrones) o mediante la falta de elaboración en beneficio del calculo de su efecto tienen su lugar en la esfera subalterna de la circulación estética, pero la sobrepasan mediante cualidades sutiles. Si se evapora su valor de entretenimiento, pueden llegar a ser mas de lo que fueron en su lugar. También la relación del arte inferior con el arte superior tiene su dinámica histórica A la vista del consumo posterior, racionalizado desde arriba, lo que alguna vez estuvo preparado para el consumo parece a veces una copia de la humanidad. Ni siquiera lo no elaborado, lo no ejecutado, es un criterio invariante, sino que se legitima donde las obras se corrigen llevandose a su propio nivel formal, no presentándose como mas que lo que son. Así, el talento extraordinario de Puccini se manifiesta en las modestas obras iniciales, como Manon Lescaut y La Boheme, de una manera mucho mas convincente que en las obras posteriores, Inas ambiciosas, que degeneran en el kitsch debido a la desproporción entre la sustancia y la presentación Ninguna de las categorías de la estética teórica puede ser empleada rígidamente, como patrón inmóvil Si la objetividad estética solo permite intervenir en la obra individual mediante la critica inmanente, la abstracción necesaria de las categorías se convierte en una fuente de errores. Compete a la teoría estética, que no puede avanzar a la critica inmanente, disetiar mediante la reflexión segunda de sus determinaciones al menos modelos de su correccionalista Piénsese en Offenbach o en Johann Strauss; la repugnancia a la cultura oficial de los clásicos de yeso movió a Karl Kraus a insistir especialmente en esos fenómenos, así como en fenómenos literarios como Nestroy. Por supuesto, hace falta una desconfianza constante contra la ideología de quienes, no estando a la altura de la disciplina de las obras autenticas, proporcionan excusas a las obras vendibles. Pero la separación de las esferas, objetivamente como un sedimento histórico, no es algo

absoluto. Incluso la obra suprema contiene (sublimado en su autonomía) el momento del para-otro, un resto terrenal de quienes buscan el aplauso. Lo perfecto, la belleza misma, dice: ¿no soy bella?, y de este modo peca contra si misma. A la inversa, lo kitsch mas lamentable, que se presenta necesariamente como arte, no puede impedir lo que el odia, el momento del en-si, la pretensión de verdad a la que traiciona. La señora Colette tenia talento. Ella consiguió algo tan elegante como la pequeña novela Mitsou y algo tan enigmático como el intento de fuga de la heroína en Eingenue libertine. En conjunto, Colette era una Vicky Baum elevada, cultivada lingüísticamente. Ofreció una naturaleza insufriblemente reconfortante y pseudoconcreta y no se asustó ante cosas tan insoportables como el final de esa novela en que la heroína frígida obtiene lo que le corresponde en brazos de su marido en medio del aplauso general. El público fue agraciado por Colette con novelas familiares de la prostitución de lujo. El reproche más acertado contra el arte francés, que ha alimentado a todo el arte moderno, es que en francés no hay una palabra para kitsch, y precisamente esto se elogia en Alemania. La tregua entre las esferas estéticas de lo serio y del entretenimiento da testimonio de la neutralización de la cultura: como para su espíritu ya ningún espíritu es vinculante, distribuye sus sectores entre high-, middle- y low- brows. La necesidad social de entretenimiento y de lo que se llama relajación es aprovechada por una sociedad cuyos miembros forzosos difícilmente podrían soportar de otra manera la carga y la monotonía de su existencia y que en el tiempo libre que se les concede y administra apenas acogen otra cosa que lo que la industria cultural les impone, de la cual forma parte en verdad también la pseudoindividuación de novelas como las de Colette. Pero la necesidad no hace mejor al entretenimiento; el entretenimiento vende a bajo precio y desactiva lo que queda del arte serio y resulta por su propia composición pobre, estandarizado abstractamente e incoherente. El entretenimiento, incluido el elevado y sobre todo el que se las da de noble, se volvió vulgar una vez que la sociedad del intercambio capturó a la producción artística y la preparó como mercancía. Es vulgar el arte que humilla a los seres humanos al reducir la distancia y complace a los seres humanos ya humillados; el arte vulgar confirma lo que el mundo ha hecho con los seres humanos en vez de que su gesto se rebele contra eso. Las mercancías culturales son vulgares en tanto que identificación de los seres humanos con su propia humillación; su ademán es la risa satisfecha. No hay relación directa entre la necesidad social y la calidad estética, ni siquiera en el ámbito del arte llamado final. La construcción de edificios nunca parece haber sido más urgente en Alemania que después de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la arquitectura alemana de posguerra es miserable. La equiparación por Voltaire de *vrai besoin* y *vrai plaisir* no vale en la estética; el rango de las obras de arte sólo se puede poner en relación con la necesidad social mediante una teoría de la

sociedad, no de acuerdo con lo que las poblaciones necesitan ahora y que por tanto es fácil imponerles.

Uno de los momentos de lo *kitsch* que se ofrecen como definición sería la simulación de sentimientos no existentes y, por tanto, su neutralización y la del fenómeno estético. Sería kitsch el arte que no puede o no quiere ser tomado en serio y que empero postula seriedad estética mediante su aparición. Pero aunque esto salte a la vista, no basta, y no hay que pensar sólo en lo kitsch desdeñoso, no sentimental. Se simula un sentimiento, pero ¿de quién?, ¿del autor? Este sentimiento no se puede reconstruir, y la adecuación a él no es un criterio. Toda objetivación estética se desvía de la agitación inmediata. ¿El sentimiento de aquellos a los que el autor se lo atribuye? Esto es tan ficticio como las *personae dramatis*. Para que esa definición tuviera sentido, habría que considerar la expresión de la obra de arte como un *index veri et falsi*; pero discutir sobre su autenticidad conduce a complicaciones sin fin (el cambio histórico del contenido de verdad de los medios expresivos es una de ellas), por lo que sólo se podría decidir mediante la casuística y no sin dudas. Lo kitsch es diferente cualitativamente del arte y también es su propagación, preformada en la contradicción de que el arte autónomo ha de usar los impulsos miméticos que van en contra de ese uso. Mediante la obra de arte les sucede ya la injusticia que se consuma en la supresión del arte y en su sustitución por esquemas de ficción. No hay que cejar en la crítica de lo kitsch, pero se extiende al arte en tanto que tal. La rebelión contra la afinidad apriórica del arte con lo kitsch fue una de sus leyes de desarrollo esenciales en su historia más reciente. Esta ley participa en la decadencia de las obras. Lo que fue arte puede llegar a ser kitsch. Tal vez, esta historia de decadencia, una historia de corrección del arte, sea el verdadero progreso del arte.

A la vista de la evidente dependencia de la moda respecto del interés económico y de su implicación con el negocio capitalista, que llega hasta las llamadas modas artísticas (en el comercio artístico que financia a pintores, pero a cambio reclama de manera abierta o disimulada que hagan lo que el mercado espera de ellos) y quiebra inmediatamente la autonomía, la moda es tan impugnable en el arte como el celo de los agentes ideológicos que convierten la apología en anuncios. Sin embargo, la salvación de la moda la defiende el hecho de que ella no niega su complicidad con el sistema de beneficio y es denigrada por él. Al suspender tabúes estéticos como los de interioridad, atemporalidad y profundidad, la moda muestra dim° se rebajo a un pretexto la relación del arte con esos bienes, que no

están libres de duda. La moda es la confesión permanente del arte de que no es lo que dice set y lo que debe ser de acuerdo con su idea. Como traidor indiscreto, la moda es tanto odiada como poderosa en su negocio; su carácter doble es un síntoma craso de su antinomia. No se puede separar a la moda tan claramente del arte como quisiera la religión burguesa del arte. Desde que el sujeto estético se aparto polémicamente de la sociedad y de su espíritu predominante, el arte comunica mediante la moda con ese espíritu objetivo falso. A la moda ya no le corresponden la involuntariedad y la inconsciencia que se atribuye (seguramente sin razón) a las modas anteriores: está completamente manipulada, no es una adaptación inmediata a la demanda, que por supuesto se sedimento en ella y sin cuyo consenso la moda no podría imponerse. Pero como en la era de los grandes monopolios la manipulación es un prototipo de las relaciones sociales de producción dominantes, la imposición de la moda representa algo socialmente objetivo. Si Hegel definió en uno de los lugares mis extraordinarios de la estética como tarea del arte apropiarse lo ajeno, la moda acoge el extrañamiento mismo, pues esta confundida sobre la posibilidad de esa reconciliación en el espíritu. Se convierte en el modelo visible de un ser-así-y-no-de-otra-manera social al que ella se entrega como embriagada. Si el arte no quiere venderse a bajo precio, tiene que oponerse a la moda, pero también tiene que inervarla para no volverse ciego frente al curso del mundo, frente a su propio estado de cosas. Baudelaire fue el primero en practicar esta relación doble con la moda, tanto en su producción lírica como en la reflexión Su elogio de Constantin Guys[114] es el mejor testimonio de esto. El artista de la vida moderna es para el quien es dueño de si mismo al perderse en lo efímero. Ni siquiera el primer artista de tango supremo que rechazó la comunicación se cerró:5 a la moda: mis de un poema de Rimbaud está escrito en el tono del cabaret literario parisino. El arte radicalmente opositor, que abandono sin piedad lo heterogéneo a el, ataco sin piedad también a la ficción del sujeto que es puramente para sí, a la ilusión funesta de una sinceridad que solo está comprometida consigo misma y que por lo general esconde un fariseísmo provinciano. En la era de la impotencia creciente del espíritu subjetivo frente a la objetividad social, la moda proclama su excedente en el espíritu subjetivo, dolorosamente ajena a este, pero corrección de la ilusión de que el espíritu subjetivo existe puramente en sí mismo. Lo mis fuerte que la moda puede decir contra quienes la desprecian es que participa en la agitación individual acertada, ahíta de historia; de manera paradigmática en el Jugendstil, en la paradójica generalidad de un estilo de la soledad. El desprecio de la moda se debe a su momento erótico, en el cual recuerda al arte lo que este nunca ha conseguido sublimar por completo. Mediante la moda, el arte duerme con lo que el tiene que negarse y saca de ahí fuerzas que se marchitan bajo la renuncia, sin la cual empero

114Cfr. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *Oeuvres completes*, cit., pp. 1153 ss.

el arte no seria. En tanto que apariencia, el arte es el traje de un cuerpo invisible. Así, la moda es el traje en tanto que algo absoluto. Ahí se entienden ambos. Es funesto el concepto de corriente de moda (lingüísticamente, la moda y la modernidad van juntas); lo que se difama con ese nombre en el arte contenía por lo general mis verdad que lo que dice ser puro, con lo cual manifiesta una falta de nervios que lo descalifica artísticamente.

En el. concepto de arte, el juego es el momento mediante el cual el arte se eleva inmediatamente por encima de la inmediatez de la praxis y de sus fines. Al mismo tiempo está ligado hacia detrás a la infancia, si no a la animalidad. En el juego, el arte retrocede mediante su renuncia a la racionalidad instrumental por detrás de esta. La obligación histórica de que el arte alcance la mayoría de edad va en contra de su carácter de juego sin librarse por completo de el; el puro recurso a las formas Iddicas suele estar al servicio de tendencias sociales restauradoras o arcaizantes. Las formas de juego son, sin excepción, formas de repetición Donde se recurre a ellas positivamente, están acompañadas por la obligación de repetir, a la que se adaptan y sancionan como norma. En el carácter especifico de juego, el arte se alía (en contradicción flagrante con la ideología de Schiller) con la falta de libertad. De este modo, algo hostil al arte se introduce en el arte; la desartización mas reciente del arte se sirve a escondidas del momento lúdico a costa de todos los demás. Debido a su falta de fin, Schiller celebra el impulso de juego como lo propiamente humano, y así declara, como buen burgués, que lo contrario de la libertad es la libertad, acorde con la filosofía de su época. La relación del juego con la praxis es más compleja que en La educación estética de Schiller. Mientras que todo el arte sublimó momentos que habían sido prácticos, lo que en él es juego se adhiere mediante la neutralización de la praxis a su hechizo, a la obligatoriedad de lo siempre igual, y reinterpreta la obediencia como dicha basándose psicológicamente en el impulso de muerte. Desde el principio, el juego es disciplinario en el arte, ejecuta el tabú sobre la expresión en el ritual de la imitación; donde el arte juega, no queda nada de la expresión. En secreto, el juego es cómplice del destino, representante del peso mítico que el arte quisiera quitarse de encima; el aspecto represivo es patente en fórmulas como «tener el ritmo en la sangre», que se solía emplear para el baile en tanto que forma de juego. Aunque los juegos de azar son lo contrario del arte, llegan como formas de juego hasta dentro del arte. El presunto impulso de juego está fusionado desde siempre con el predominio de la colectividad ciega. Sólo donde el juego capta su propio horror, como en Beckett, participa de la reconciliación en el arte. El arte no es pensable sin el juego, igual que sin la repetición, pero puede determinar como negativo al resto terrible en él.

El célebre libro de Huizinga *Horno ludens* ha situado recientemente la categoría de juego en el centro de la estética, y no sólo de ella: la cultura surge como juego. «Con la expresión "elemento lúdico de la cultura" no queremos decir que entre las diversas ocupaciones de la vida cultural esté reservado un lugar importante a los juegos, ni que la cultura brote del juego mediante un proceso de desarrollo, de modo que algo que al principio era un juego se convirtió más tarde en algo que ya no era un juego y a lo que se puede llamar cultura. Más bien, hay que mostrar [...] que al principio la cultura se juega.»[115]. La tesis de Huizinga es criticable porque define el arte a partir de su origen. Sin embargo, su teorema tiene algo verdadero y algo falso. Si se toma el concepto de juego de una manera tan abstracta como Huizinga, se refiere a algo muy poco específico: los modos de comportarse que se alejan de la praxis de la autoconservación. A Huizinga se le escapa que precisamente el momento lúdico del arte es una copia de la praxis, en un grado mucho mayor que el momento de apariencia. En todo juego, la actuación es una praxis que está despojada de relación con los fines por cuanto respecta al contenido, pero no por cuanto respecta a la forma, a la propia consumación. El momento de repetición en el juego es la copia del trabajo no libre, igual que la figura del juego que domina fuera del arte, el deporte, recuerda a ocupaciones prácticas y cumple la función de acostumbrar a los seres humanos a las exigencias de la praxis, sobre todo mediante la reconversión reactiva del desagrado físico en un placer secundario, sin que noten el contrabando de la praxis. La tesis de Huizinga de que el ser humano no sólo juega con el len- guaje, sino que el mismo lenguaje surge como un juego, ignora las obligaciones prácticas que el lenguaje contiene y de las que se libra muy tarde (si es que se libra de ellas). Por lo demás, la teoría del lenguaje de Huizinga converge curiosamente con la de Wittgenstein; también éste ignora la relación constitutiva del lenguaje con lo extralingüístico. Sin embargo, la teoría del juego conduce a Huizinga a conocimientos que están ocultos a las reducciones del arte mágico-practicistas y religioso-metafísicas. Desde los sujetos, Huizinga conoce los modos estéticos de comportarse que resume bajo el nombre de juego al mismo tiempo como verdaderos y falsos. Esto le lleva a una teoría del humor insólitamente penetrante: «Habría que preguntarse si para el salvaje su fe en sus mitos más santos no estuvo acompañada desde el principio por cierto elemento de humor»7ó. «Un elemento medio bromista no se puede separar del mito auténtico.»[116] Las fiestas religiosas de los salvajes no son las fiestas de «un embeleso e ilusión perfectas [...]. No falta una consciencia

115Johan Huizinga, *Horno ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hans Nachod (trad.), Reinbek, 1969, p. 51.
116Ibid., p. 140.

enigmática de la "no-autenticidad"»[117]. «Ya sea uno el hechicero o el hechizado, al mismo tiempo uno sabe y es engañado. Pero quiere ser el engañado.»78 Desde este punto de vista de la consciencia de la falsedad de lo verdadero, todo arte participa en el humor, tanto más la tenebrosa modernidad; Thomas Mann ha subrayado esto en Kafka79; en Beckett es evidente. Huizinga formula: «En el concepto de juego es donde mejor se comprende la unidad e inseparabilidad de creer y no creer, la conexión de la seriedad santa con el embuste y la broma»[118]. Lo que se predica así del juego vale para todo arte. Por el contrario, no es sostenible la interpretación de Huizinga del «hermetismo del juego», que además colisiona con su propia definición dialéctica del juego como unidad de «creer y no creer». Su insistencia en una unidad en la que los juegos de los animales, los niños, los salvajes y los artistas 'solo se diferencian gradual, no cualitativamente, oculta a la consciencia la contradictoriedad de la teoría y queda por detrás del propio conocimiento de Huizinga sobre la esencia estéticamente constitutiva de la contradicción.

Sobre el shock surrealista y el montaje. — La paradoja de que lo que sucede en el mundo racionalizado tenga empero historia choca porque como consecuencia de su historicidad la ratio capitalista se revela irracional. Con horror, el sensorio capta la irracionalidad de lo racional.

La praxis seria el conjunto de medios para reducir las necesidades vitales, lo mismo que el disfrute, la dicha y la autonomía en que esos se subliman. Esto lo estorba el practicismo, que (como se suele decir) no deja disfrutar, en analogía a la voluntad de una sociedad en la que el ideal del pleno empleo sustituye al de la eliminación del trabajo. El racionalismo de una mentalidad que se prohíbe mirar mas allá de la praxis en tanto que relación fines-medios y confrontarla con su fin es irracional. También la praxis participa en el carácter fetichista. Esto contradice a su concepto, que necesariamente es el concepto de un para-otro que se le queda OE& en cuanto es absolutizada. Esto otro es el centro de fuerza del arte y de la teoría. La irracionalidad que el practicismo reprocha al arte es el correctivo de su propia irracionalidad.

La relación entre el arte y la sociedad tiene su lugar en el enfoque del arte y en su despliegue, no en la participación inmediata, en lo que hoy se llama

117Ibid., p. 29.
118Johan Huizinga, *op. cit*., p. 31.

compromiso. Es inútil también el intento de captar teóricamente esa relación de tal manera que se construyan tomas de posición no conformistas del arte invariantes a lo largo de la historia y se contrapongan a las tomas de posición afirmativas. No son pocas las obras de arte que solo violentamente se podrían integrar en esa tradición inconformista y cuya objetividad es empero profundamente critica respecto de la sociedad.

La decadencia del arte de la que hoy es tan habitual como resentido hablar seria falsa, formaría parte de la adaptación. La desublimaciOn, la ganancia inmediata y momentánea de placer que dicen que el arte tiene que proporcionar, queda intraesteticamente por debajo del arte, pero realmente esa ganancia de placer no puede ofrecer lo que se espera de ella. La reciente posición de la incultura por cultura, el entusiasmo por la belleza de las refriegas callejeras, es una repetición de las acciones futuristas y dadaístas. El esteticismo malo de la política asmática es el complemento del agotamiento de la fuerza estética. Al recomendar el jazz y el rock and roll en vez de Beethoven, no se desmonta la mentira afirmativa de la cultura, sino que se proporciona un pretexto a la barbarie y al interés económico de la industria cultural. Las cualidades presuntamente vitales e inmaculadas de esos productos son elaboradas sintéticamente por esas fuerzas a las que presuntamente se refiere la gran negación: ahora esas cualidades si que son manchadas.

La tesis del final inminente o ya producido del arte se repite a lo largo de la historia, en especial desde la modernidad; Hegel refleja esa tesis filosóficamente, no la inventa. Mientras que hoy se las da de antiideológica, hasta hace poco ha sido la ideología de los grupos históricamente decadentes, que veían en su propio final el final de todas las cosas. El punto de inflexión lo marca la condena comunista de la modernidad, que detuvo el movimiento estético inmanente en nombre del progreso social; la consciencia de los apparatchiks que incurrieron en esto era la vieja consciencia pequeñoburguesa Con regularidad se oye hablar del final del arte en los nudos dialécticos, cuando aparece de repente una figura nueva, polémica con la anterior. Desde Hegel, la profecía de la decadencia ha sido un componente mas de la filosofía de la cultura condenadora desde arriba que de la experiencia artística; en lo decretante se preparaba la medida totalitaria. Dentro del arte, las cosas siempre están de otra manera. El punto de Beckett, el non plus ultra para el griterío de la filosofía de la cultura, contiene (igual que el átomo) una abundancia infinita. No es impensable que la humanidad ya no necesite la cultura cerrada, inmanente, una vez que esté realizada; hoy la amenaza es una eliminación

falsa de la cultura, un vehículo de la barbarie. El «II faut continuer» del final de L'innommable da con la fórmula para la antinomia: el arte parece imposible desde fuera, pero hay que proseguirlo inmanentemente. Nueva es la cualidad de que el arte se apropie su decadencia; en tanto que crítica del espíritu del dominio, el arte es el espíritu capaz de volverse contra sí mismo. La autorreflexión del arte alcanza su enfoque y se concreta en él. Pero se ha esfumado el valor político que la tesis del final del arte poseía hace treinta arios, indirectamente en la teoría de la reproducción de Benjamin[119]; por lo demás, Benjamin se negó en una conversación a rechazar la pintura pese a su alegato desesperado en favor de la reproducción mecánica: dijo que había que mantener su tradición para tiempos menos tenebrosos. Sin embargo, a la vista de la amenaza de la barbarie siempre será preferible que el arte enmudezca a que se pase al enemigo y contribuya a un desarrollo que equivale a la integración en lo existente debido a su preponderancia. El pseudos del final del arte proclamado por los intelectuales radica en la pregunta del para qué del arte, de su legitimación ante la praxis aquí y ahora. Pero la función del arte en el mundo completamente funcional es su carencia de función; es una pura superstición que el arte sea capaz de intervenir directamente o de conducir a la intervención. La instrumentalización del arte sabotea su objeción contra la instrumentalización; sólo donde el arte respeta su inmanencia, convence a la razón práctica de su irracionalidad. El arte se opone al principio irremediablemente anticuado de l'art pour [cut no haciendo cesiones a los fines exteriores, sino abandonando la ilusión de un reino puro de la belleza que rápidamente se revela como kitsch. En la negación determinada, el arte acoge los *membra disiecta* de la empiria en que tiene su sede y los reúne mediante su transformación en un ser que no es; así interpretó Baudelaire el lema de l'art pour l'art cuando lo proclamó. Que no ha llegado la hora de eliminar el arte se muestra en sus posibilidades abiertas, evitadas muchas veces como por culpa de un hechizo. El arte no es libre ni siquiera donde se las da de libre porque protesta; hoy se canaliza hasta la protesta. Por supuesto, sería apologética la aseveración de que el arte no tendrá final. La actitud adecuada del arte sería cerrar los ojos y apretar los dientes.

El alejamiento de la obra de arte respecto de la realidad empírica se ha convertido en un programa explícito en la poesía hermética. A la vista de sus obras de calidad (piénsese en Celan), se podría preguntar hasta qué punto son de hecho herméticas; aislamiento no significa incomprensibilidad, según anotó Peter Szondi. En vez de esto, habría que suponer una conexión de la poesía hermética con momentos sociales. La consciencia cosificada que con la integración de la

119Cfr. Walter Benjamin, *Schriften*, cit., vol. 1, pp. 366 ss.

sociedad industrial se integra en sus miembros es incapaz de recibir lo esencial de los poemas en beneficio de sus contenidos y de sus presuntos valores informativos. Los seres humanos ya sólo son alcanzables artísticamente mediante el shock que le da una patada a lo que la ideología seudocientífica llama comunicación; el arte sólo es íntegro donde no participa en la comunicación. Por supuesto, el procedimiento hermético es motivado inmediatamente por la coacción creciente a sepa- rar lo poetizado del contenido y de las intenciones. Esta coacción se ha extendido de la reflexión a la poesía: la poesía intenta tomar en su poder aquello por lo que existe, y al mismo tiempo esto está de acuerdo con su ley inmanente de movimiento. Se puede ver la poesía hermética, cuya concepción tuvo lugar en el periodo del *Jugendstil* y que comparte algo con el concepto de voluntad estilística allí vigente, como la poesía que se dispone a establecer por sí misma lo que en otros casos brota históricamente desde ella como lo poetizado, con un momento de quimera, de transformación del contenido enfático en intención. La poesía hermética tematiza lo que ya había sucedido mucho antes en el arte sin que éste se diera cuenta: por tanto, la interrelación de Valéry entre la producción artística y la autorreflexión del proceso productivo ya está preformada en Mallarmé. En nombre de la utopía de un arte que se despoja de todo lo ajeno al arte, Mallarmé era apolítico y, por tanto, extremadamente conservador. Pero en el rechazo del mensaje que hoy predican todos los conservadores coincidió con el polo político contrario, con el dadaísmo; no faltan autores intermedios en la historia de la literatura. Desde Mallarmé, la poesía hermética ha cambiado en sus más de ochenta arios de historia, también como reflejo de la tendencia social: la imagen de la torre de marfil no alcanza a las * obras sin ventanas. Los comienzos no estuvieron libres del entusiasmo torpe y desesperado de esa religión artística que cree que el mundo fue creado para conseguir un verso hermoso o una frase perfecta. En el representante más significativo de la poesía hermética en la literatura alemana contemporánea, Paul Celan, el contenido de experiencia de lo hermético se ha invertido. Esta poesía esta penetrada por la vergüenza del arte frente al sufrimiento, el cual se sustrae tanto a la experiencia como a la sublimación. Los poemas de Celan quieren decir el horror extremo sin nombrarlo. Su contenido de verdad se convierte en algo negativo. Imitan un lenguaje por debajo del lenguaje desamparado de los seres humanos, por debajo de todo lenguaje orgánico, el de lo muerto de las piedras y las estrellas. Se dejan de lado los últimos rudimentos de lo orgánico; llega a sí mismo lo que Benjamin decía sobre Baudelaire: que su poesía no tiene aura. La discreción infinita con que procede el radicalismo de Celan se añade a su fuerza. El lenguaje de lo inanimado se convierte en el Ultimo consuelo sobre la muerte despojada de todo sentido. No solo hay que perseguir la transición a lo anorganico en los motivos materiales, sino que hay que reconstruir en las obras cerradas la senda del horror al

enmudecimiento. En analogía lejana a como Kafka procedió con la pintura expresionista, Celan transpone a procesos lingüísticos la desobjetualización del paisaje que lo aproxima a lo anorganico.

Lo que se presenta como arte realista inyecta sentido de este modo a la realidad que ese arte se propone copiar sin ilusiones. Esto es ideológico° de antemano a la vista de la realidad. La imposibilidad del realismo hoy no es solo intraestética, sino que se deduce igualmente de la constelación histórica del arte y la realidad.

La supremacía del objeto y el realismo estético hoy casi están contrapuestos de manera contradictoria, yen concreto de acuerdo con la medida realista: Beckett es mas realista que los realistas socialistas, que mediante su principio falsean la realidad. Si tomaran la realidad con el suficiente rigor, se aproximarían a lo que Luckács condena, que durante los días de su prisión en Rumania dijo (al parecer) que ahora sabia que Kafka era un escritor realista.

La supremacía del objeto no se puede confundir con los intentos de sacar al arte de su mediación subjetiva e infiltrarle la objetividad desde fuera. El arte pone a prueba la prohibición de la negación positiva: que la negación de lo negativo no es lo positivo, no es la reconciliación con un objeto irreconciliado.

Que el conjunto de prohibiciones implique un canon de lo correcto parece incompatible con la critica filosófica del concepto de negación de la negación como algo positivo[120], pero este concepto significa en la teoría filosófica y en la praxis social correspondiente el sabotaje del trabajo negativo del entendimiento. En el esquema idealista de la dialéctica, el trabajo negativo del entendimiento se reduce a la antítesis mediante cuya propia critica la tesis ha de legitimarse en un nivel superior. Tampoco de acuerdo con esta dimensión se puede distinguir absolutamente al arte y a la teoría. En cuanto las idiosincrasias, los lugartenientes estéticos de la negación, son elevadas a reglas positivas, se congelan frente a la obra de arte determinada y a la experiencia artística en algo abstracto, subsumen mecánicamente los momentos de la obra de arte a costa de su mezcla. Los medios avanzados adoptan fácilmente mediante la canonización algo restaurativo y se ligan a momentos estructurales a los cuales se oponen las mismas idiosincrasias, que ahora se han convertido en reglas. Si en el arte todo depende del matiz,

120Cfr. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, cit., pp. 159 ss.

también del matiz entre la prohibición y el mandato. El idealismo especulativo, que condujo a la doctrina hegeliana de la negación positiva, parece haber tomado de las obras de arte la idea de identidad absoluta. De acuerdo con su principio de economía y en tanto que establecidas, las obras de arte pueden ser mucho mas coherentes y mucho mas positivas en el sentido lógico que la teoría que tiende inmediatamente a lo real. Solo en el curso de la reflexión el principio de identidad se revela ilusorio también en la obra de arte porque lo otro es un constituyente de su autonomía; por tanto, tampoco las obras de arte conocen la negación positiva.

La supremacía del objeto es en la obra estética la supremacía de la cosa misma, de la obra de arte, sobre el productor y el receptor. .Yo pinto un cuadro, no una silla», dijo Schönberg Por esta supremacía inmanente esta mediada estéticamente la supremacía exterior; inmediatamente, en tanto que supremacía de lo representado en cada caso, eludiría el carácter doble del ante. En la obra de arte, también el concepto° de negación positiva adquiere otro sentido que fuera; estéticamente se puede hablar de esa positividad en la medida en que el canon de prohibiciones históricamente ejecutadas este al servicio de la supremacía del objeto en tanto que coherencia de la obra.

Las obras de arte exponen las contradicciones como un todo, el estado antagónico como totalidad. Sólo mediante su mediación, no mediante el partí pris directo, son capaces de trascender al estado antagónico mediante la expresión. Las contradicciones objetivas abren surcos en el sujeto; no están puestas por éste, no están producidas desde su consciencia. Ésta es la verdadera supremacía del objeto en la Composición interior de las obras de arte. El sujeto sólo es capaz de desaparecer fecundamente en el objeto estético porque está mediado por el objeto y al mismo tiempo es inmediato en tanto que sujeto que sufre en la expresión. Los antagonismos son articulados técnicamente: en la composición inmanente de la obra, que en la interpretación es permeable a las relaciones de tensión fuera. Las tensiones no son copia- das, sino que forman la cosa; esto constituye el concepto estético de forma.

Incluso en un legendario futuro mejor, el arte no podría negar el recuerdo del horror acumulado; de lo contrario, su forma no sería nada.

Teorías sobre el origen del arte

Excurso

Los intentos de fundamentar la estética desde el origen del arte (entendido como su esencia) decepcionan necesariamente[121]. Si se sitúa el concepto de origen más allá de la historia, la pregunta por el origen discurre con las de estilo ontológico, muy lejos de ese suelo de objetividad firme con el que está asociada la prestigiosa palabra origen; además, hablar del origen sin su elemento temporal contraviene al mismo sentido de la palabra, que los filósofos del origen afirman percibir. Pero reducir históricamente el arte a su origen antes o al principio de la historia está prohibido por su carácter, que es el carácter de algo que ha llegado a ser. Los testimonios más antiguos del arte que conocemos ni son los más auténticos, ni circunscriben su perímetro, ni se ve en ellos con la mayor claridad qué es el arte; más bien, qué sea el arte se enturbia en ellos. Es relevante desde el punto de vista material que el arte más antiguo que conocemos, las pinturas rupestres, pertenece al ámbito óptico. Poco o nada se sabe sobre la música y la poesía de aquellos tiempos; faltan referencias a momentos diferentes cualitativamente de la prehistoria óptica. En la estética, Croce fue el primero (en el espíritu hegeliano) en considerar irrelevante la pregunta por el origen histórico del arte: «Como esta actividad "espiritual" es el objeto de la historia, se puede conocer en ella que es un disparate plantearse el problema histórico del origen del arte Si la expresión es una forma de la consciencia, ¿cómo se puede buscar el origen histórico de algo que no es un producto de la naturaleza y que es presupuesto por la historia humana? ¿Cómo se puede mostrar la génesis histórica de la categoría en virtud de la cual se comprende cada génesis y cada hecho histórico?»[122]. Aunque sea correcta la intención de no confundir lo más antiguo con el concepto de la cosa, que llega a ser lo que es mediante el despliegue, la argumentación de Croce es discutible. Al identificar el arte sin mas con la expresión que la historia humana presupone, el arte se le convierte una vez mas en lo que la filosofía de la historia decía que es: una categoría», una forma invariante de la consciencia, estética por su forma, aunque Croce se la imagine como actividad pura o espontaneidad. Su idealismo y las conexiones transversales de su

121El autor agradece a la señorita Renate Wieland, del Seminario de Filosofía de la Universidad de Frankfurt, la elaboración de un panorama crítico de los temas fundamentales.

122Benedetto Croce, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*, Hans Feist y Richard Peters (trads.), Tubinga, 1930, p. 140.

estética con Bergson le oscurecen la relación constitutiva del arte con lo que el arte mismo no es, con lo que no es espontaneidad pura del sujeto; esto daña sensiblemente a la critica de Croce a la cuestión del origen. Ahora bien, las complejas investigaciones empíricas que desde entonces se han dirigido a esa cuestión difícilmente llevan a revisar el veredicto de Croce. Seria demasiado cómodo hacer cargar con la responsabilidad de esto al positivismo triunfante, que por miedo a que lo refute el próximo hecho ya no se atreve a elaborar teorías coherentes y moviliza la recolección de hechos para demostrar que la ciencia ya no soporta la teoría ambiciosa. En especial la etnología, a la que de acuerdo con la división del trabajo vigente le corresponde interpretar los hallazgos prehistóricos, esta intimidada por la tendencia iniciada por Frobenius a explicar religiosamente todos los enigmas arcaicos aunque los hallazgos se opongan a ese tratamiento sumario. Sin embargo, el enmudecimiento científico de la cuestión del origen, que corresponde a la critica filosófica de ella, no da testimonio solo de la impotencia de la ciencia y del terror de los tabúes positivistas. Es significativo el pluralismo de interpretaciones, al que tampoco puede renunciar la ciencia desilusionada: así, Melville J. Herskovits en su libro *Man and His Work*[123]. Si hoy la ciencia renuncia a la respuesta monista a la pregunta de donde procede el arte, ,:que fue originalmente?, ahí se da a conocer un momento de verdad. El arte en tanto que unidad marca una fase muy posterior. Está permitido dudar de si esa integración ya no es una integración en el concepto, sino una integración de la cosa a la que el concepto se refiere. Por ejemplo, lo forzado de la expresión de los filólogos obra de arte lingüística, que subsume a la poesía en el arte mediante el lenguaje, despierta sospechas contra el procedimiento aunque sin duda el arte se haya unificado al hilo del proceso de Ilustración Las manifestaciones artísticas mas antiguas son tan difusas que es difícil (y ocioso) decidir que es ah1 arte y que no. También mas adelante el arte siempre se ha opuesto al mismo tiempo al proceso de unificación en que está incluido. Su propio concepto no es indiferente a esto. Lo que parece desvanecerse en la penumbra de los primeros tiempos es vago debido no solo a su lejanía, sino porque salva algo de eso vago, de eso inadecuado al concepto contra lo que la integración progresante atenta infatigablemente. Tal vez no sea irrelevante que las pinturas rupestres mas antiguas, a las que se suele atribuir naturalismo, manifiestan una fidelidad extrema precisamente en la representación de lo movido, como si quisieran hacer ya lo que Valéry exigió al final: imitar minuciosamente lo indeterminado, lo que no es firme en las cosas[124]. Entonces, su impulso no fue el de la imitación, no fue naturalista, sino que desde el principio se opuso a la cosificación La plurivocidad no hay que achacarla (o no

123Cfr. Melville J. Herskovits, *Man and His Work*, Nueva York, 1948.
124Cfr. Paul Valéry, *Oeuvres*, vol. 2, cit., p. ó81.

solo) a la limitación del conocimiento; mas bien, es propia de la prehistoria misma. La univocidad solo existe desde que la subjetividad se elevó.

El llamado *problema del origen* resuena en la controversia sobre si son mas antiguas las representaciones naturalistas o las formas simbólico-geométricas implícitamente se halla tras esta controversia la esperanza de poder juzgar sobre la esencia originaria del arte. Esta esperanza parece engañar. Arnold Hauser abre su Historia social del arte con la tesis de que en el paleolítico el naturalismo fue mas antiguo: «Los testimonios [...] indican de manera univoca [...] la prioridad del naturalismo, de modo que cada vez es mas difícil mantener la doctrina de que el arte que esta lejos de la naturaleza y que estiliza la realidad es el originario»[125]. No se puede pasar por alto el tono polémico contra la doctrina neorromántica del origen religioso. Pero este importante historiador limita en seguida la tesis del naturalismo. Hauser critica por anacrónicas a las dos tesis que se suele contraponer y que el mismo emplea: «El dualismo de lo visible y lo invisible, de lo visto y lo sabido, es completamente ajeno a la pintura paleolítica»[126]. Hauser llega a conocer el momento de lo indiferenciado en el arte mas antiguo, así como la indiferenciación de la esfera de la apariencia respecto de la realidad[127]. Hauser se aferra a algo así como la prioridad del naturalismo gracias a una teoría de la magia que establece la «dependencia recíproca de las cosas similares»[128]. La semejanza es para él la copia, y ésta ejerce un encantamiento práctico. Hauser separa estrictamente la magia de la religión; la magia sólo está al servicio de la obtención directa del sustento. Por supuesto, esa separación estricta es difícilmente compatible con el teorema de la diferenciación primaria. Pero permite situar la copia al principio, aunque otros investigadores (como Erik Holm) discuten la hipótesis de la función mágico-utilitarista de la copia[129]. Frente a esto, Hauser dice: «El cazador y pintor del paleolítico creía poseer en la imagen a la cosa, adquirir mediante la copia poder sobre lo copiado»[130]. También Resch parece tender con prudencia a esta idea[131]. A la inversa, Katesa Schlosser considera la característica más llamativa de la manera paleolítica de representar el desvío respecto del modelo natural; Schlosser no achaca ese desvío a un «irracionalismo arcaico», sino que lo interpreta (a la manera de Lorenz y Gehlen)[132] como la forma de expresión de una ratio biológica. Es evidente que la

125Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Munich, ^{2}1967, p. 1.

126Op. cit., p. 3.

127Cf. op. cit., p. 5.

128Op. cit., p. 8.

129Vid. Erik Holm, *Festkunst im südlichen Afrika*, op. cit., p. 196.

130Op. cit., p. 4.

131Cf. Walther F. E. Resch, op. cit., p. 108ss.

132Vid. Konrad Lorenz, *Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung*, en: *Zeitschrift für Tierpsychologie*, vol. 5, p. 258; Arnold Gehlen, op. cit., p. ó9ss.

tesis del utilitarismo y naturalismo mágico no se sostiene a la vista del material, como tampoco la tesis de filosofía de la religión a la que Holm sigue adhiriéndose. El concepto de simbolización que él emplea explícitamente postula ya para la fase más antigua ese dualismo que Hauser atribuye al neolítico. El dualismo está (se dice) al servicio de la organización unitaria en el arte y en él aparece la estructura de una sociedad articulada y, por eso, necesariamente jerárquica e institucionalista; una sociedad en la que ya se produce. Durante el mismo periodo (se sigue diciendo) se formaron el culto y el canon unitario de formas, con lo cual el arte se escindió en un ámbito sagrado y un ámbito profano, en la escultura de los ídolos y la cerámica decorativa. En paralelo a esa construcción de la fase propiamente animista discurre la del preanimismo o, como prefiere llamarla hoy la ciencia, de la «visión no sensorial del mundo», que se caracteriza por la «unidad esencial de todo lo vivo». Pero esa construcción rebota desde la impenetrabilidad objetiva de los fenómenos más antiguos: un concepto como el de unidad esencial presupone ya para la fase más antigua una escisión de forma y materia, o al menos oscila entre admitir esa escisión o la unidad. La culpa parece ser del concepto de unidad. Su uso actual hace que se esfume todo, también la relación entre lo uno y lo plural. En verdad, la unidad sólo se puede pensar como una unidad de muchos, tal como la filosofía reflejó por primera vez en el diálogo Parménides de Platón. Lo indiferenciado de la prehistoria no es esa unidad, sino que está más acá de la dicotomía en la que la unidad tiene sentido como momento polar. Esto causa problemas a investigaciones como las de Fritz Krause sobre La máscara y la figura de los ante- pasados. De acuerdo con Krause, en las nociones no animistas más antiguas «la forma está ligada a lo material, no es separable de la materia. Por eso, un cambio de la esencialidad sólo es posible mediante el cambio de la materia y de la forma, mediante la transformación completa del cuerpo. De ahí la transformación directa de los seres unos en otros»[133]. Sin duda, Krause acierta al decir contra el concepto habitual de símbolo que en la ceremonia de máscaras la transformación no es simbólica, sino (con un término del psicólogo Heinz Werner) un «embrujo de formación»[134]. Para el indio, la máscara no es simple- mente el demonio cuya fuerza se transmite al portador: el portador mismo se convierte en el demonio y se apaga como persona[135]. Esto suscita dudas: la diferencia entre el rostro del enmascarado y la máscara es evidente inmediatamente para cualquier miembro de la tribu y para el propio enmascarado, pero de acuerdo con la construcción neorromántica esta diferencia no se percibe. Si el rostro y la máscara no son lo mismo, no se puede ver en el portador de la máscara a un demonio. El momento del disimulo es inherente al

133Cf. Fritz Krause, op. cit., p. 231.

134Heinz Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Leipzig 1926, p. 269.

135Cf. Fritz Krause, op. cit., p. 223ss.

fenómeno, en contradicción con lo que Krause afirma: que ni la forma, a menudo completamente estilizada, ni el cubrimiento parcial de los enmascarados perjudica a la concepción de la «transformación esencial del portador por la máscara»[136]. En todo caso, en el fenómeno hay algo de la fe en la transformación real, igual que los niños no distinguen estrictamente al jugar entre si mismos y la función que desempeñan, pero en cualquier instante pueden volver a la realidad. También la expresión apenas es algo primario, sino que ha llegado a ser. La expresión parece haber surgido del animismo. Donde el miembro del clan imita al animal del tótem o a una divinidad temida, donde se convierte en ella, la expresión se forma: es algo diferente de lo que el individuo es para si. Aunque la expresión pertenece en apariencia a la subjetividad, es inherente a ella, a la exteriorización, también el no-yo, lo colectivo. Cuando el sujeto que despierta a la expresión busca su sanción, la expresión ya es testimonio de un desgarro. Solo con el afianzamiento del sujeto como autoconsciencia, la expresión se independiza como expresión de ese sujeto, pero mantiene el gesto del convertirse en algo. Copiar se podría interpretar como la cosificación de este modo de comportarse, hostil a la agitación que la expresión (ya rudimentariamente objetivada) es. Al mismo tiempo, esa cosificación mediante la copia es emancipadora: contribuye a liberar a la expresión poniéndola a disposición del sujeto. En tiempos, los seres humanos tal vez fueron tan inexpresivos como los animales, que ni ríen ni lloran, si bien sus figuras expresan objetivamente algo sin que los animales se den cuenta. A esto recuerdan las mascaras parecidas a gorilas, luego las obras de arte. La expresión, el momento natural del arte, ya es en tanto que tal otra cosa que solo naturaleza. — Estas interpretaciones heterogéneas son posibles gracias a la plurivocidad objetiva. Que en los fenómenos artísticos prehistóricos estén mezclados momentos heterogéneos es una manera anacrónica de hablar. Mas bien, la separación y la unidad parecen haber surgido por igual en la coacción de librarse del hechizo de lo difuso, al mismo tiempo que una organización social mas sólida Es convincente el resumen de Herskovits, de acuerdo con el cual las teorías del desarrollo que derivan el arte de un principio de validez» primariamente simbólico o realista son insostenibles a la vista de la contradictoria pluralidad de los fenómenos del arte prehistórico y primitivo. El contraste drástico entre el convencionalismo primitivo (las estilizaciones) y el realismo paleolítico aisla cada vez un aspecto. Ni en los tiempos mas antiguos ni en los pueblos naturales que sobreviven hoy se puede conocer el predominio de uno u otro principio. La escultura paleolítica esta estilizada al extremo, al contrario que las representaciones realistas» de la pintura rupestre de la misma época; su realismo esta impregnado de elementos heterogéneos, abreviaciones que no se pueden interpretar ni perspectiva ni simbólicamente Asimismo complejo es el arte de los primitivos hoy; formas muy

136Op. cit., p. 224.

estilizadas no reprimieron a los elementos realistas, sobre todo en la escultura. Hundirse en los orígenes presenta de forma seductora a la teoría estética procedimientos típicos para quitarle en seguida lo que la consciencia interpretativa moderna cree tener en su poder.

No se ha conservado un arte mas antiguo que el paleolítico. Pero es indudable que el arte no comienza con obras, aunque sean predominantemente mágicas o ya estéticas Las pinturas rupestres son un grado de un proceso, y no uno de los primeros. A las imágenes de la prehistoria tiene que haberles precedido el comportamiento mimético, el equipararse a otro, que no coincide por completo con la fe supersticiosa en la influencia directa; si no se hubiera preparado un momento de distinción entre ambos durante amplios espacios de tiempo, serian inexplicables los rasgos sorprendentes de la elaboración autónoma en las imágenes de las cavernas. Una vez que el comportamiento estético se apartó de las practicas mágicas antes que toda objetivación y aunque fuera de manera indeterminada, tiene desde entonces algo de resto, como si la mimesis que llega hasta la capa biológica y que ha perdido su función se mantuviera como mimesis esmerilada, preludio de la frase de que la superestructura cambia con mas lentitud que la subestructura. En los rasgos de algo superado por el desarrollo global, el arte carga con una hipoteca sospechosa de lo que no ha resultado por completo, de lo regresivo. Pero el comportamiento estético no es completamente rudimentario. En él, que se conserva en el arte y que es imprescindible para el arte, se reúne lo que desde tiempos inmemoriales fue apartado con violencia de la civilización, oprimido, junto con el sufrimiento de los seres humanos por lo que se les arranca, que ya se manifiesta en las figuras primarias de la mimesis. No hay que despachar a ese momento por irracional. El arte esta impregnado demasiado profundamente de racionalidad desde sus vestigios mas antiguos. La obstinación del comportamiento estético, que mas adelante fue glorificada por la ideología como disposición natural eterna del impulso de juego, da testimonio mas bien de que hasta hoy ninguna racionalidad ha sido la racionalidad plena, la que beneficie por completo a los seres humanos, a su potencial, incluso a la naturaleza humanizada». Lo que según los criterios de la racionalidad dominante se considera irracional en el comportamiento estético denuncia la particularidad de esa ratio que busca medios en vez de fines. El arte llama la atención sobre éstos y sobre una objetividad eximida de la estructura categorial. En esto tiene su racionalidad, su carácter cognoscitivo. El comportamiento estético es la capacidad de percibir más en las cosas que lo que son, la mirada bajo la cual lo existente se transforma en imagen. Lo existente puede desmentir sin esfuerzo a este comportamiento como inadecuado, pero lo existente sólo es experimentable en él.

Un presentimiento último de la racionalidad en la mímesis lo delata la doctrina de Platón sobre el entusiasmo en tanto que condición de la filosofía, del conocimiento enfático, tal como Platón no lo exige sólo teóricamente, sino que lo expone en el pasaje decisivo del *Fedro*. Esa doctrina platónica se ha degradado a un bien cultural sin perder su contenido de verdad. El comportamiento estético es el correctivo no debilitado de la consciencia cosificada que entre tanto se las da de totalidad. Lo que en el comportamiento estético sale a la luz y se escapa al hechizo se muestra e contrario en las personas que carecen de ese comportamiento, en las personas sin musa. El estudio de esas personas debería ser inestimable para el análisis del comportamiento estético. No son las personas más avanzadas ni siquiera según los *desiderata* de la racionalidad dominante; no son simplemente las personas que carecen de una propiedad particular y sustituible. Más bien, están deformadas en su complexión global hasta en lo patógeno: son concretistas. Quien se agota espiritualmente en la proyección es un loco (los artistas no tienen que serlo); quien no proyecta no comprende lo existente que él repite y falsea al moler lo que el preanimismo había presentido vagamente, la comunicación entre lo disperso. Su consciencia es tan falsa como la que confunde las fantasías con la realidad. Sólo se comprende donde el concepto trasciende a lo que quiere comprender. El arte pone esto a prueba; el entendimiento que proscribe esta comprensión se convierte inmediatamente en estupidez, marra el objeto porque lo sojuzga. El arte se legitima dentro del hechizo si la racionalidad pierde su fuerza donde el comportamiento estético está reprimido o ni siquiera se ha constituido debido a la coacción de ciertos procesos de socialización. El positivismo consecuente pasa, ya de acuerdo con la «dialéctica de la Ilustración», a la imbecilidad: es la imbecilidad de quien no tiene musa, del castrado con éxito. La sabiduría filistea que separa sentimiento y entendimiento y se frota las manos cuando los encuentra equilibrados es, como las trivialidades a veces, la caricatura del hecho de que en los milenios de división del trabajo la subjetividad se ha vuelto divisoria del trabajo. Ahora bien, el sentimiento y el entendimiento no son completamente diferentes en la constitución humana y dependen el uno del otro incluso cuando están separados. Las maneras de reaccionar subsumidas bajo el concepto de sentimiento se convierten en reservas sentimentales nulas en cuanto se cierran a la relación con el pensamiento, se ciegan ante la verdad; pero el pensamiento se aproxima a la tautología cuando retro- cede ante la sublimación del comportamiento mimético. La separación mortal de ambos ha llegado a ser y es revocable. La ratio sin mímesis se niega a sí misma. Los fines, la razón de ser de la razón, son cualitativos, y la facultad mimética es la facultad cualitativa. Por supuesto, la autonegación de la razón tiene su necesidad histórica: el mundo que pierde objetivamente su apertura ya no necesita a su espíritu que tiene su concepto en lo abierto y apenas soporta sus huellas. La pérdida actual de experiencia podría

coincidir por su lado subjetivo con la represión enconada de la mímesis en vez de con su transformación. La musa que algunos sectores de la ideología alemana se sigue atribuyendo es esa represión, elevada a principio, y pasa a lo que no tiene musa. Pero el comportamiento estético no es ni mímesis inmediatamente ni la mímesis reprimida, sino el proceso que la desencadena y en el que ella se mantiene modificada. Este proceso tiene lugar en la relación del individuo con el arte y en el macrocosmos histórico; fluye en el movimiento inmanente de cada obra de arte, en sus propias tensiones y en su posible equilibrio. Al final, habría que definir el comportamiento estético como la capacidad de estremecerse, como si la carne de gallina fuera la primera imagen estética. Lo que más tarde se llama subjetividad, liberándose del miedo ciego del estremecimiento, es al mismo tiempo su propio despliegue; no es vida en el sujeto nada más que el estremecimiento, la reacción al hechizo total que lo trasciende. La consciencia sin estremecimiento es la consciencia cosificada. El estremecimiento en que la subjetividad se agita sin ser todavía es el hecho de estar impresionado por lo otro. El comportamiento estético se amolda a ese estremecimiento en vez de someterlo. Esa relación constitutiva del sujeto con la objetividad en el comportamiento estético une al eros con el conocimiento.

Introducción inicial

El concepto de estética filosófica da la impresión de anticuado, igual que los conceptos de sistema y de moral. Este sentimiento no se limita sólo a la praxis artística y a la indiferencia pública respecto a la teoría estética. Incluso en los ámbitos académicos decrecen desde hace decenios las publicaciones importantes. Un reciente diccionario advierte sobre ello: «Apenas ninguna otra disciplina filosófica descansa en fundamentos tan inseguros como la estética. Como una veleta "se la hace girar por cualquier golpe de viento cultural, filosófico o de teoría de la ciencia, unas veces es metafísica, otras empírica, a veces es descriptiva, a veces normativa, la hacen los artista, la hacen los espectadores, hoy se cree el arte el centro de la estética y la naturaleza se considera sólo como un paso previo y mañana se cree que la belleza del arte es sólo una belleza natural de segunda mano". El dilema de la estética, así descrito por Moritz Geiger, caracteriza su situación desde la mitad del siglo XIX. El fundamento de este pluralismo de teorías estéticas, frecuentemente incompletas, es doble: existe, por un lado, la dificultad de principio, incluso la imposibilidad, de explicar el arte por un sistema de categorías filosóficas; por otra parte existe la dependencia tradicional de los enunciados estéticos respecto a tesis de crítica del conocimiento que forman su presupuesto. La problemática de la teoría del conocimiento aparece inmediatamente en la estética, ya que, al tener que interpretar ésta sus objetos, depende del concepto de objeto que maneje. Esta tradicional dependencia está dada por la realidad misma y tiene también su reflejo en la terminología»[137]. Siendo correcta la descripción del estado de la estética es correcta, no está suficientemente explicada; no menos controvertidas son las otras ramas de la filosofía, incluidas la teoría del conocimiento y la lógica, sin que el interés por ellas haya decrecido. La situación de la disciplina es descorazonadora. Croce introdujo en la teoría estética un nominalismo radical. Simultáneamente algunas importantes concepciones se separaron de las llamadas cuestiones de principio y se dedicaron a problemas específicos sobre la forma y sobre los materiales; mencionemos la teoría de la novela de Luckács y el trabajo enfático de Benjamin criticado *Las afinidades electivas* y el *Origen del drama barroco alemán*. Esta

137Ivo Frenzel, [Artículo] "Ästhetik", en: *Philosophie*, ed de A. Diemer y I. Drenzel, Frankfurt a. M., 1958 (Das Fischer Lexikon, vol. II). p. 35.

última obra defiende entre líneas el nominalismo de Croce[138], aunque también toma en cuenta un estado de conciencia que encuentra la clave de explicación de las grandes cuestiones tradicionales, aun de las que tienen contenido metafísico, no ya en principios generales, sino en terrenos que en otro contexto sólo serían meros ejemplos. La estética filosófica se encuentra ente una fatal alternativa entre la universalidad necia y trivial y los juicios arbitrarios procedentes de fantasías convencionales. El programa hegeliano de no pensar desde arriba, sino entregarse a los fenómenos, sólo ha sido posible en estética gracias al nominalismo, mientras que la propia estética hegeliana, a causa de sus componentes clasicistas, conservó muchos más invariantes abstractos que los tolerables por el método dialéctico. Esta consecuencia ha puesto en duda la posibilidad de la teoría estética como una teoría tradicional. Pues la idea de lo concreto, a la cual está vinculada cualquier obra de arte igual que cualquier experiencia de lo bello, no permite separarse, en el tratamiento del arte, de los fenómenos determinados, de la forma en que, bastante falsamente, cree poder hacerlo el consenso filosófico en el ámbito de la teoría del conocimiento o la ética. Una doctrina de lo concreto estético necesitaría pasar por alto aquello a lo que le obliga su mismo objeto. Lo obsoleto de la estética tiene su razón en que apenas se lo ha planteado. Por su propia forma parece obligarla a buscar una universalidad que acaba por se inadecuación a las obras de arte y, complementariamente, por atarse a pasajeros valores eternos. La desconfianza académica contra la estética se funda en su inmanente academicismo. El motivo del desinterés en las cuestiones estéticas es anticipadamente el miedo científico institucionalizado ante las inseguridades y controversias, no el provincianismo ni el retraso de las cuestiones, de las que van por detrás. La actitud valorativa y contemplativa, que la ciencia exige a la estética, es incompatible con el arte más progresista que, en ocasiones, como en Kafka, apenas tolera la actitud contemplativa[139]. La estética diverge hoy de antemano del objeto del que trata, se ha vuelto sospechosa para los que gozan de la contemplación, para los que tienen gusto estético. La estética contemplativa presupone involuntariamente como norma ese gusto estético en el que el espectador se distancia de las obras cuando se acerca a ellas. Esta forma de gusto estético, prisionera del subjetivismo, debería reflexionar teóricamente sobre su fracaso no sólo ante los más jóvenes artista contemporáneos, sino ante cualquier artista avanzado de cualquier época. La exigencia hegeliana de poner la cosa misma en vez del juicio de gusto estético ha anticipado esto[140], aunque no consiguió salir de la actitud del contemplador imparcial con gusto estético. Su propio sistema le capacitaba para ello, ya que creía que el conocimiento es tanto

138Vid. Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, op. cit., p. 2ós.
139Vid. Theodor W. ADORNO, *Prismen*, op. cit., p. 304.
140Vid. G.W.F. HEGEL, op. cit., 1ª parte, p. 43 y ss.

más fructífero cuanto mayor distancia conserve de los objetos. Él y Kant fueron los últimos que, dicho crudamente, pudieron escribir una gran estética sin entender nada de arte. Esto fue posible en tanto que el que el arte estaba orientado por normas generales que no se ponían en cuestión en la obra concreta, sino que se filtraban en su problemática inmanente. Es verdad que apenas se dio alguna obra de importancia que no mediara esas normas en su propia configuración, también a través de la cual podría haberlas cambiado. Pero esas normas no llegaron a ser liquidadas del todo, sino que algo de ellas quedó en las obras concretas. Las grandes estéticas filosóficas estaban tan en consonancia con el arte que convirtieron su evidente universalidad en concepto; de acuerdo con un estado del espíritu en el que la filosofía y algunas de sus configuraciones, como el arte, no se habían escindido aún. Como era el mismo espíritu el que dominaba en filosofía y en arte, la filosofía podía tratar sobre arte sin tener que responder ante las obras de arte. Por supuesto fracasaron en el ensayo motivado por pensar las especificidades del arte, intento motivado por la no identidad entre el arte y sus determinaciones generales: el resultado en los idealistas especulativos fueron los errores de juicio más penosos. Kant, que no quería presentar lo *a posteriori* como si fuera a priori, fue precisamente por ello menos falible. Atrapado artísticamente en el siglo XVIII[141], al que no había dudado en llamar filosóficamente precrítico, esto es, anterior a la plena emancipación del sujeto, no se comprometió tanto como Hegel con afirmaciones ajenas al arte. Con todo abrió muchas más puertas a los intentos radicalmente modernos que Hegel[142], que se entregó al arte con mucho más coraje. Tras ellos vinieron los espíritus exquisitos, el mal término medio entre la cosa misma postulada por Hegel y el concepto. Unieron una relación culinaria con el arte con la falta de fuerza para su construcción. Georg Simmel sería un ejemplo típico de este gusto exquisito, a pesar de su decidido giro hacia las obras estéticas concretas. El clima del conocimiento del arte es o el ascetismo imperturbable del concepto que, obstinado, no se deja irritar por los hechos, o la conciencia inconsciente en medio de las cosas; nunca será comprendido el arte por espectadores entendidos, felices en su empatía; la relajación de esta actitud, de

141Prescindiendo de la doctrina del agrado, que responde al subjetivismo formal de la estética kantiana, el límite histórico más visible de esa estética es que si doctrina de lo sublime pertenece únicamente a la naturaleza, no al arte. El de su época, de esa época que lleva su sello filosófico, se caracteriza porque, sin volver a Kant y posiblemente sin conocimiento preciso de su veredicto, aceptó el ideal de lo sublime, Beethoven más que ninguno, al que por lo demás Hegel no cita todavía. Ese límite histórico también le separó del pasado, siguiendo el espíritu de una época que despreciaba, como pasado inmediato, al Barroco y a las tendencias barroquizantes del Renacimiento. Es una gran paradoja el que Kant nunca más cerca del joven Goethe y el arte revolucionario de la burguesía que cuando describe lo sublime.

142«Lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada ilimitación y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma» (I. KANT, *Crítica del juicio*, § 23).

principio indiferente a lo esencial de las obras de arte, su compromiso. La estética sólo fue productiva cuando conservó bien clara su distancia de lo empírico y con su pensamiento sin ventanas penetró en el contenido de su otro; o donde se acercó del todo a las obras, las juzgó desde el interior de su proceso de producción como en los testimonios dispersos de algunos artistas individuales cuya importancia no está en que expresen la personalidad, no decisiva para la obra de arte, sino en que frecuentemente, dan algunas indicaciones de la creciente experiencia de la cosa sin recurrir al sujeto. Estos testimonios estás más afectados por la ingenuidad impuesta por las convenciones sociales. O los artistas reniegan de la estética impulsados por una cierta rabia artesanal o los *antidilettantes* elaboran teorías *dilettantes* auxiliares. Para que sus ideas puedan formar parte de una estética es preciso interpretarlas. Las teorías artesanales que quieren ocupar polémicamente el lugar de la estética terminan en positivismo aun cuando simpaticen con la metafísica. Los consejos, como los precisos para que alguien componga un rondó, son inútiles porque no se puede escribir un rondó partiendo de sus fundamentos, de los que la doctrina artesanal no sabe nada. Estas reglas requieren una explicación filosófica si quieren ser algo más que el absurdo de lo habitual. Si se niegan a ello entonces tienen que pedir ayuda a cosmovisiones confusas. La dificultad de una estética que quisiera ser algo más que una rama de la filosofía sería, tras la muerte del idealismo: unir la cercanía entre el proceso de producción y el fenómeno con la potencia conceptual no dirigida ya por ningún concepto superior, por ninguna máxima; remitida al medio conceptual tal estética superaría la mera fenomenología de la obra de arte. Por contra, el intento de pasar bajo la presión de la situación nominalista a lo que se ha llamado estética empírica es infructuoso. La razón está en que si se querría llegar a normas estéticas generales desde la abstracción y clasificación de las descripciones empíricas, de acuerdo con los dictámenes de la ciencia, se deja atrás algo que no tiene comparación posible con las impositivas categorías del sistema especulativo. Cuando se aplican a la praxis estética estos productos de destilación sirven para lo mismo que siempre han servido los modelos artísticos. Todas las cuestiones estéticas terminan en las de la contenido de verdad de la obra de arte: ¿es verdadero lo espiritual que una obra porta objetivamente en su configuración específica? Precisamente esto es un anatema para el empirismo pues es superstición. Para él las obras de arte son haces de estímulos sin cualificar. Lo que sean en sí mismas está más allá de su capacidad de juicio, incluso de su juicio proyectivo. Sólo las reacciones subjetivas ante las obras de arte pueden ser observadas, medidas y universalizadas. Con ello se les escapa lo que forma propiamente el objeto de la estética. Esta se sustituye por una esfera profundamente preestética; socialmente se conoce como industria de la cultura. La estética hegeliana no ha sido criticada por una ciencia pretendidamente superior, sino que ha sido olvidada con una vulgar adaptación.

Es un hecho que el empirismo rebota ante el arte, del que se ha preocupado poco por conocerlo, exceptuando únicamente a ese hombre realmente libre que fue John Dewey; es un hecho que llama poesía a los conocimientos estéticos de los que nada toma para sus propias reglas de juego. Todo ello se explica porque el arte es constitutivamente incompatible con esas reglas de juego y no trata de disolver el ser en lo empírico, sino en el ser mismo. Es esencial en el arte algo que no se da en lo empírico[143], inconmensurable con la medida empirista de las cosas. Pensar aquello que no se da fácticamente en el arte es la obligación de la estética.

A las dificultades objetivas de la estética se añade la resistencia subjetiva más general. Incontables son los que creen que es superflua. Perturba el esparcimiento dominical en que se ha convertido el arte como complemento de la cotidianeidad burguesa en el tiempo libre. En toda esta lejanía del arte aquella resistencia ayuda también a expresar algo emparentado con el arte. Pues percibe el interés por la naturaleza oprimida y dominada en la sociedad progresivamente racionalizada y socializada. Pero el negocio convierte este resistencia en institución y la explota. El negocio cerca el arte como en un parque natural de la irracionalidad, fuera del cual debe mantenerse al pensamiento. Para ello se une a la concepción, tomada de la teoría estética y degradada a una obviedad, de que el arte debe ser únicamente intuitivo, mientras que está penetrado de conceptos por todas partes. Se confunde, de forma primitiva, la primacía de la intuición en el arte, siempre problemática, con la prohibición de que no se debe reflexionar sobre él pues los artistas reconocidos no lo hicieron. El derivado de este pensar es un concepto amorfo de ingenuidad. En el dominio del puro sentimiento -el término aparece en el título de la estética de uno de los más afamados neokantianos- todo lo que se parezca a logicidad es tabú, a pesar de los momentos de rigor en la obra de arte, cuya relación con la lógica extra-estética y con la causalidad misma sólo sería determinable por la estética filosófica[144]. Así el sentimiento se convierte en su contrario: se cosifica. El arte es de hecho el mundo otra vez, igual y desigual al mundo. La ingenuidad estética ha cambiado su función en la época de la industria cultural dirigida. Lo que una vez fue el pedestal sobre el que se elevaban las obras clásicas, en su noble simplicidad, se ha convertido en un medio aprovechable para cazar clientes. Los consumidores, a los que se impone y la ingenuidad, deben abstenerse de tener tontos pensamientos sobre lo que tienen que tragar y sobre lo que se les dispensa como píldoras. La simplicidad de antaño se ha convertido en la simpleza de los consumidores de cultura que le compran a la industria, agradecidos y con buena conciencia metafísica, la inevitable baratija. En cuanto

143Vid. Donald Brinkmann, *Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes*, Zürich-Leipzig 1938.

144Cf. Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, ed. de W. v. Löhneysen, Vol. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Darmstadt 1961, p. 521ss.

se adopta como punto de vista la ingenuidad deja de existir. Una relación genuina entre el arte y la experiencia de la conciencia consistiría en la educación que enseña tanto la resistencia contra el arte en tanto que bien de consumo como a hacer comprender substancialmente al receptor que es el arte. De tal educación está alejada hoy el arte, incluso entre los que lo producen. El precio que paga por ello es su tendencia tentadora hacia lo infraartístico, tendencia que llega a penetrar hasta las técnicas más refinadas. Se ha hecho degenerar la ingenuidad de los artistas hasta convertirla en aceptación simplista de las exigencias de la industria cultural. Y la ingenuidad no fue nunca la inmediata esencia del artista, sino que fue la naturalidad con que se movía dentro de la sociedad establecida; su ingenuidad tuvo algo de conformismo. Su grado nos lo dan las formas sociales que el artista aceptaba sin rupturas. La razón o sinrazón de la ingenuidad está en la aceptación o rechazo de esas formas por el artista, está en el grado de naturalidad que tenga ante ellas. Pero desde que la superficie de la existencia, desde que la inmediatez que afecta a los humanos se ha convertido en ideología, la ingenuidad se ha convertido en su contrario, en los reflejos de una conciencia cosificada ante un mundo cosificado. La auténtica producción artística no yerra en su impulso contra la esclerosis de la vida y es así como es verdaderamente ingenua. Pero hoy es algo que no podría llamarse ingenuo según las reglas del mundo convencional y cuya única ingenuidad se parece a lo que el arte mismo conserva de realismo, a ese resto de infantilismo convencional. Es lo contrario de la ingenuidad establecida a la que condena. Hegel, y Jochman más agudamente, ya lo advirtieron. Pero su clasicismo les hizo, consecuentemente, profetizar el fin del arte. Los rasgos reflexivos e ingenuos están en realidad mucho más íntimamente ligados que lo que el deseo de estos autores, preocupados por el creciente capitalismo industrial, suponía. Y la historia del arte después de Hegel nos ha enseñado la equivocación que había en su precipitada escatología estética. Su error consistió en que también incluyó, sin diferenciarla, la ingenuidad convencional. El mismo Mozart, que juega el papel de diosecillo danzarín y gracioso para la mentalidad burguesa, trabajaba de forma mucho más refleja de lo que nos sugiere esta imagen; cada página de la correspondencia con su padre nos lo atestigua. Su reflexión penetraba el tratamiento de sus materiales y no era reflexión abstracta o aérea. La obra de otro ídolo doméstico de la intuición pura, Rafael, está objetivamente condicionada por un gran trabajo de reflexión, como nos lo muestran las relaciones geométricas de sus cuadros. El arte sin reflexión es una fantasía anacrónica en una edad reflexiva. Las reflexiones teóricas y los resultados científicos se han amalgamado siempre en el arte, le sirvieron muchas veces de pioneros y los grandes artistas nunca se asustaron por ello. Recordemos el descubrimiento de la perspectiva por Piero della Francesca o las especulaciones estéticas del florentino Camerata, de las que nació la ópera. La ópera puede servir

como paradigma de una forma que posteriormente, cuando hacía las delicias del público, fue revestida de un aura de ingenuidad, mientras que realmente nació de una teoría, fue literalmente un invento[145]. Y sólo la introducción de la afinación temperada en el siglo XVII hizo posible la modulación mediante el compás de quinta y con ello hizo posible a Bach, que aludió agradecido a esto en el título de su gran obra de piano. La pintura impresionista, ya en el siglo XIX, se basó en unos análisis científicos, más o menos exactos, de los procesos retinianos. Ciertamente los factores teoréticos y reflejos del arte permanecen raramente invariables, aunque a veces el arte -como últimamente en el caso de la electrónica- ha entendido mal esas ciencias en las que pretendía apoyarse. Pero este hecho no ha dañado mucho al impulso productivo que, en arte, procede de la razón. Los teoremas fisiológicos de los impresionistas fueron posiblemente disfraces de sus experiencias desesperadas o críticas en las grandes ciudades o respecto a la dinámica de sus cuadros. Su descubrimiento de la dinámica inmanente a un mundo cosificado era la forma de oponerse a la cosificación sobre todo a la más evidente de las grandes ciudades. Las explicaciones científicas del siglo XIX son el agente inconsciente del arte. Su afinidad descansaba en el hecho de que la ratio, contra la que reaccionó el arte contemporáneo más avanzado, era la que presidía las ciencias de la naturaleza. Aunque en la historia del arte suelen irse muriendo los teoremas científicos que se le aplican, las prácticas artísticas no habrían podido existir sin ellos, aunque sea necio tratar de explicarlas solo de ese modo. Esto tiene consecuencias para la percepción de las obras de arte: no puede ser menos refleja que la obra contemplada. Quien ignora lo que ve u oyes no puede gozar del privilegio del trato inmediato de la obra, sino que es sencillamente incapaz de percibirla. La conciencia refleja no es un estrato jerarquizado, sobrepuesto a la percepción, sino que todos los componentes de la experiencia estética son recíprocos. En la música compleja puede observarse que varía el umbral de lo que es primariamente percibido y de lo que queda determinado por la conciencia, por la percepción refleja. La captación del sentido de un breve pasaje musical depende con frecuencia de conocer intelectualmente el valor de su colocación en el conjunto no presente; es la presunta experiencia inmediata de un elemento que ciertamente no es inmediato. La percepción ideal del arte sería aquella en que ha llegado a ser inmediato lo que está lleno de mediaciones; la ingenuidad es término, no origen.

La causa de que, sin embargo, decayera el interés por la estética no está solo en ella en tanto que disciplina, sino también (y tal vez mas aún) en el objeto. La estética parece implicar la posibilidad del arte; se dirige de antemano mas al como que al que. Esa actitud se ha vuelto incierta. La estética ya no puede partir del

145Cf. Hanns Gutman, *Literaten haben die Oper erfunden*, en: Anbruch 11 (1929), p. 256ss.

hecho del arte como en tiempos la teoría kantiana del conocimiento participa del hecho de las ciencias matemáticas de la naturaleza. Que el arte que se aferra a su concepto y se niega al consumo se convierta en antiarte, su malestar consigo mismo tras las catástrofes reales y a la vista de las catástrofes futuras, con las cuales esta en desproporción moral el hecho de que el arte siga existiendo, todo esto se comunica a la teoría estética, a cuya tradición eran ajenos esos escrúpulos. En su cumbre hegeliana, la estética filosófica pronosticó el final del arte. Ciertamente, la estética olvidó esto después, pero el arte lo percibe tanto más profundamente. Incluso aunque la estética siguiera siendo lo que fue en tiempos y ya no puede seguir siendo, se convertiría en la sociedad del futuro y como consecuencia de su cambio de función ahí en algo completamente diferente. La consciencia artística desconfía con razón de consideraciones que mediante su mera temática y mediante la actitud que se espera de ellas se comportan como si todavía hubiera un suelo firme, aunque retrospectivamente hay que preguntarse si ese suelo existió alguna vez y si no fue siempre la ideología en la que el negocio actual de la cultura se convierte claramente junto con su sector «arte». La pregunta por la posibilidad del arte se ha actualizado hasta tal punto que se burla de su figura presuntamente más radical: si y cómo el arte es posible. En su lugar aparece hoy la pregunta por su posibilidad concreta. El malestar por el arte es no sólo el malestar de la consciencia social estancada ante la modernidad. Por todas partes se extiende a lo esencial artísticamente, a los productos avanzados. El arte busca refugio en su propia negación, quiere sobrevivir muriendo. Así, en el teatro algo se defiende contra el juguete, la vitrina, el oropel, contra la imitación del mundo incluso en las obras de alambrada. El impulso mimético puro (la felicidad de un mundo una vez más) que anima al arte, tensado desde antiguo hacia su componente antimitológico, ilustrado, ha proliferado hasta lo insoportable bajo el sistema de la racionalidad instrumental perfecta. Tanto el arte como la dicha suscitan la sospecha de infantilismo, aunque el miedo a esto es regresión, ignora la razón de ser de toda racionalidad; pues el movimiento del principio de autoconservación conduce, si no se fetichiza, desde su propio impulso al desiderátum de la dicha; nada más fuerte habla en favor del arte. Pues en la novela tardía los impulsos contra la ficción de haber estado siempre ahí participan en el recelo del arte contra el arte. La historia de la narración desde Proust va por este camino, sin que el género pueda quitarse de encima por completo lo que en las listas de los libros más vendidos confiesa mediante la marca *fiction* hasta qué punto la apariencia estética se ha convertido en la esencia mala de la sociedad. La música se esfuerza por librarse del momento mediante el cual Benjamin definió (algo generosamente) todo el arte anterior a la era de su reproductibilidad técnica: el aura, el embrujo que sale de la música (aunque sea antimúsica) en cuanto empieza, antes de sus cualidades específicas. El arte no padece los rasgos de este

tipo como restos corregibles de su pasado. Parecen haberse mezclado con su propio concepto. Pero para no malvender la apariencia a la mentira, el arte tiene que ejecutar por sí mismo la reflexión de sus enfoques y acogerla en su figura como un antídoto, con lo cual se vuelve escéptico frente al intento de imponerle desde fuera la autognosis. La estética lleva adherida la mácula de que va trotando desorientada con sus conceptos tras una situación del arte en que éste, al margen de qué llegue a ser, sacude los conceptos, que apenas se pueden eliminar de él. Ninguna teoría, tampoco la estética, puede privarse del elemento de generalidad. Esto le conduce a la tentación de tomar partido por invariantes del tipo que el arte enfáticamente moderno tiene que atacar. La manía de las ciencias del espíritu de reducir lo nuevo a lo siempre igual (por ejemplo, el surrealismo al manierismo), la falta de sensibilidad para el valor histórico de los fenómenos artísticos en tanto que índice de su verdad, está en correspondencia con la tendencia de la estética filosófica a esos preceptos abstractos en los que lo único invariante es que siempre son desmentidos por el espíritu que se forma. Lo que se instaura como norma estética eterna ha llegado a ser y es perecedero; la pretensión de perennidad envejece. Incluso los pedantes dudarían en aplicar un criterio sancionado como el del agrado desinteresado a una prosa como *La metamorfosis* de Kafka o *En la colonia penitenciaria*, donde la distancia estética segura con el objeto se tambalea; quien conoce la grandeza de la poesía de Kafka tiene que saber qué mal le sienta hablar de arte. Lo mismo sucede con los *a priori* de géneros como el de lo trágico o el de lo cómico en el teatro contemporáneo, aunque éste esté lleno de ellos, como la enorme casa de ruinas medievales en la parábola de Kafka. Si las obras de Beckett no son ni trágicas ni cómicas, mucho menos son (como exigen los esquemas de una estética escolástica) formas mixtas, como la tragicomedia. Más bien, ejecutan el juicio histórico sobre esas categorías en tanto que tales, fieles a la inervación de que ya no se puede reír de los textos fundamentales de la comicidad, o sólo volviendo a la rudeza. En conformidad con la tendencia del arte moderno a tematizar sus propias categorías mediante la autorreflexión, obras como *Esperando a Godot* o *Fin de partida* (en la escena en que los protagonistas deciden reír) son lo cómico convertido en trágico, a más que son cómicas; esa risa sobre el escenario hace que el espectador pierda las ganas de reír. Ya Wedekind llama a una obra cave contra el editor del *Simplizissimus* «la sátira de la sátira». Es falsa la superioridad de la filosofía establecida a la que el panorama histórico le proporciona la satisfacción del *nil admirari* y que en el trato doméstico con sus valores de eternidad saca de lo siempre igual de todas las cosas el provecho de despachar a lo que es en serio diferente y que hace claro a lo existente porque está recalentado de manera anticipada. Esta actitud esta aliada con una actitud reaccionaria desde los puntos de vista social-psicológico e institucional. Solo en el

proceso de la autoconsciencia critica la estética seria capaz de alcanzar de nuevo al arte, si es que en otros tiempos fue capaz de esto.

Aunque el arte se asusta de las huellas y sospecha de la estética como algo que ha quedado por detrás de el, en secreto tiene que temer que una estética ya no anacrónica podría cortar los hilos vitales del arte ya casi desgarrados. Solo ella podría juzgar si y cómo el arte sobrevive tras el desplome de la metafísica, a la que le debe la existencia y el contenido. La metafísica del arte se ha convertido en la instancia de su pervivencia. La ausencia de sentido teológico se agudiza en el arte como la crisis de su propio sentido. Cuanto mas despiadadamente las obras sacan consecuencias del estado de la consciencia, tanto mas se aproximan a la ausencia de sentido. De este modo adquieren una verdad oportuna históricamente que, si fuera negada, condenarla al arte a la confortación impotente y a la connivencia con lo existente malo. Al mismo tiempo, el arte sin sentido comienza a perder su derecho a la vida, en todo caso de acuerdo con lo que ha sido inviolable hasta la fase mas reciente. A la pregunta de para que existe, el arte no tendría otra respuesta que lo que Goethe llamaba el poso de absurdo que todo arte contiene. Ese poso asciende y denuncia al arte. Así como el arte tiene al menos una de sus raíces en los fetiches, recae en el fetichismo mediante su progreso implacable, se convierte en un ciego fin en si mismo, y se arriesga como algo falso, como una locura colectiva, en cuanto su contenido objetivo de verdad (su sentido) empieza a vacilar. Si el psicoanálisis pensara con rigor su principio, tendría que exigir (como todo positivismo) la supresión del arte, al que tiende a eliminar de sus pacientes mediante el análisis. Si se sanciona el arte simplemente como sublimación, como medio de la economía psíquica, se le quita el contenido de verdad, y ya solo pervive como un engaño piadoso. Pero a su vez la verdad de todas las obras de arte no seria sin ese fetichismo que ahora se dispone a convertirse en su falsedad. La calidad de las obras de arte depende esencialmente del grado de su fetichismo, de la veneración que el proceso de producción profesa a lo hecho por si mismo, a la seriedad que olvida el placer. Sólo mediante el fetichismo, mediante la ofuscación de la obra de arte frente a la realidad a la que pertenece, la obra trasciende al hechizo del principio de realidad en tanto que algo espiritual.

En esas perspectivas, la estética se revela mas oportuna que superada. El arte no necesita que la estética le prescriba normas para afrontar sus problemas: pero si que la estética forme la fuerza de reflexión que el apenas es capaz de ejecutar por si mismo. Palabras como material, forma, configuración, que tanto emplean los artistas de hoy, tienen en su uso habitual algo retorico; curarlas de esto es una función practica de la estética. Pero la estética la exige ante todo el despliegue de las obras. Si estas no son fuera del tiempo iguales a si mismas, sino que llegan a

ser lo que son porque su propio ser es un devenir, provocan formas del espíritu mediante las cuales ese devenir se consuma, como el comentario y la critica. Ahora bien, estas formas son débiles mientras no alcancen al contenido de verdad de las obras. De esto sólo son capaces al agudizarse como estética. El contenido de verdad de una obra necesita la filosofía. En el, la filosofía converge con el arte o se borra en el arte. El camino hacia ahí es el de la inmanencia reflexiva de las obras, no la aplicación externa de filosofemas. Hay que distinguir estrictamente el contenido de verdad de las obras respecto de toda filosofía introducida por el autor o por el teórico; hay que sospechar de que ambas cosas son incompatibles desde hace casi doscientos años[146]. Por otra parte, la estética repudia rotundamente la pretensión de la filología (meritoria, por lo demás) de garantizar el contenido de verdad de las obras de arte. En la era de la irreconciliabilidad de la estética tradicional y el arte actual, la teoría filosófica del arte no tiene otra opción que variar una frase de Nietzsche y pensar en negación determinada las categorías en decadencia como categorías en transición. La disolución motivada y concreta de las categorías estéticas habituales es lo único que queda como figura de la estética actual; al mismo tiempo deja libre la verdad transformada de esas categorías. Si los artistas están obliga dos a la reflexión permanente, a ésta hay que arrancarle su contingencia para que no degenere en categorías auxiliares arbitrarias y *dilettantes*, en racionalizaciones del bricolaje o en declaraciones cosmovisivas sobre lo que se quiere, sin justificación en lo realizado. Al *parti pris* tecnológico del arte contemporáneo ya no debería abandonarse nadie ingenuamente; de lo contrario, el arte se vende a la sustitución del fin (de la obra) por los medios, por los procedimientos con que es producido. Esta tendencia armoniza demasiado bien con la tendencia social global a idolatrar a los medios, a la producción por sí misma, al pleno empleo, etc., porque los fines, la organización racional de la humanidad, están obstruidos. Mientras que en la filosofía la estética quedó fuera de moda, los artistas más avanzados notan con tanta más fuerza que es necesaria. Sin duda, Boulez no piensa en una estética normativa del tipo habitual, sino en una teoría del arte determinada desde la filosofía de la historia. Lo que él llama *orientation esthétique* se podría traducir como autognosis crítica del artista. Si, como pensaba Hegel, ya ha pasado la hora del arte ingenuo, el arte tiene que acoger a la reflexión e impulsarla hasta que ya no flote sobre él como algo exterior, ajeno; esto es hoy la estética. El punto cardinal de las consideraciones de Boulez es que él fue confundido por la opinión extendida entre los artistas vanguardistas de que las instrucciones de uso comentadas de los procedimientos técnicos ya son la obra de arte, pero que lo fundamental es lo que el artista hace, no cómo y con qué medios avanzados ha querido hacerlo[147]. También para

146Cf. Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur III*, 2ª ed., Frankfurt a. M. 1966, p. 161.
147Cf. Pierre BOULEZ, «Nécesité d'une orientation esthétique», en: *Zeugnisse, Theodor W.Adorno*

Boulez, desde el punto de vista del proceso artístico actual el conocimiento del estado histórico (y a través de éste la relación antitética con la tradición) coincide con consecuencias rotundas para la producción. La separación de doctrina artesanal y estética, decretada dogmáticamente todavía por Schönberg desde la justificada crítica a la estética ajena a la cosa y que era propia de los artistas de su generación y de los de la Bauhaus, es revocada por Boulez desde el *métier*. También la *Teoría de la armonía* de Schönberg sólo pudo mantener esa separación limitándose a medios que ya no eran los suyos; si hubiera estudiado esos medios, Schönberg se habría visto conducido a la reflexión estética debido a la falta de preceptos artesanales didácticos. La reflexión estética responde al envejecimiento funesto de la modernidad por la falta de tensión de la obra técnica total. Sólo intratécnicamente no se puede afrontar este problema, aunque en la crítica técnica siempre se da a conocer al mismo tiempo algo supratécnico. El hecho de que hoy el arte que cuenta sea indiferente en medio de la sociedad que lo tolera afecta al arte mismo con las marcas de algo en sí indiferente que pese a la determinación podría ser de otra manera o incluso no ser. Lo que recientemente se considera criterios técnicos ya no permite ningún juicio sobre el rango artístico y lo relega a la superada categoría de gusto. Numerosas obras frente a las cuales se ha vuelto inadecuada la pregunta de para qué sirven se deben sólo (de acuerdo con la observación de Boulez) al contraste abstracto con la industria cultural, no al contenido y no a la capacidad de realizarlo. La decisión a la que ellas se escapan sólo competería a una estética que se muestra a la altura de las tendencias más avanzadas y las alcanza y supera por su fuerza de reflexión. La estética tiene que renunciar al concepto de gusto, en el cual la pretensión del arte a la verdad se dispone a acabar miserablemente. Se echa la culpa a la estética anterior: debido a que toma como punto de partida el juicio subjetivo del gusto, hace que el arte pierda de antemano su pretensión de verdad. Hegel, que tomó esta pretensión en serio y distinguió el arte del juego agradable o útil, era por eso enemigo del gusto, sin que fuera capaz de quebrar en las partes materiales de la estética la contingencia del gusto. Honra a Kant que admitiera la aporía de objetividad estética y juicio del gusto. Ciertamente, Kant llevó a cabo un análisis estético del juicio del gusto de acuerdo con sus momentos, pero al mismo tiempo lo pensó como objetivo de manera latente, no conceptual. De este modo caracterizó la amenaza nominalista de toda teoría enfática, que no se puede eliminar mediante la voluntad, y captó los momentos en que esa teoría se supera a sí misma. En virtud del movimiento espiritual de su objeto, que cerró los ojos frente a éste, Kant llevó al pensamiento a las agitaciones más profundas de un arte que surgió en los ciento cincuenta arios después de su muerte: el arte que busca a tientas su objetividad en lo abierto, en lo descubierto. Habría que llevar a cabo lo que en las teorías de Kant

zum sechzigsten Geburtstag, ed. de M. Horkheimer, Frankfurt a. M., 1963, p. 334ss.

y Hegel espera a ser efectuado mediante la reflexión segunda. La renuncia a la tradición de la estética filosófica tendría que ayudar a ésta a conseguir lo que le corresponde.

La penuria de la estética aparece inmanentemente en que no puede constituirse ni desde arriba ni desde abajo; ni desde los conceptos ni desde la experiencia no conceptual. Ante esta difícil alternativa sólo le ayuda la comprensión filosófica de que el hecho y el concepto no están contrapuestos polarmente, sino que están mediados recíprocamente. La estética tiene que absorber esta comprensión puesto que el arte la necesita desde que la crítica se muestra tan desorientada que fracasa ante el arte emitiendo juicios falsos o aleatorios. Pero si la estética no ha de ser ni una preceptiva ajena al arte ni una clasificación impotente de lo dado, tiene que ser dialéctica; en conjunto, no sería una determinación inadecuada del método dialéctico decir que éste no se conforma con esa escisión entre lo deductivo e inductivo que domina el pensamiento cosificado y a la que se oponen explícitamente las formulaciones más tempranas de la dialéctica en el idealismo alemán, las de Fichte[148]. Así como la estética no puede quedar por detrás del arte, tampoco puede quedar por detrás de la filosofía. La estética hegeliana, a pesar de su abundancia de conocimientos muy significativos, hizo menos justicia al concepto que otras partes materiales del sistema. Esto no es fácil de reparar. En la dialéctica estética no hay que presuponer la metafísica del espíritu, que, tanto en Hegel como en Fichte, quería garantizar que lo individual, con que comienza la inducción, y lo general, desde lo que se deduce, son lo mismo. Lo que se le escapó a la filosofía enfática no puede recuperarlo la estética, que es una disciplina filosófica. Más cercana a la situación actual se encuentra aquella teoría kantiana que intentaba conectar en la estética la consciencia de lo necesario y la de su simulación. Su curso es ciego, por decirlo así. Busca a tientas en la oscuridad y, sin embargo, una fuerza la dirige. Éste es el nudo de todo esfuerzo estético hoy, esfuerzo que intenta desenredarlo no del todo impotente. Pues el arte es, o lo ha sido hasta el momento más reciente, en la forma en que aparece, lo que la metafísica siempre quiso ser. Cuando Schelling definió el arte como el órganon de la filosofía, confesó involuntariamente lo que la gran especulación idealista ocultaba o negaba en interés de su autoconservación; de ahí que Schelling, como se sabe, no llevara a cabo su propia tesis de la identidad tan implacablemente como Hegel. El rasgo estético, el rasgo de un gigantesco como si, lo captó Kierkegaard a continuación en Hegel y se podría mostrar hasta en los detalles de la *Ciencia de la lógica*[149]. El arte es lo existente y sensorial que se determina como espíritu, tal como dice el idealismo de la realidad extraestética El cliché ingenuo

148 Cf. Johann Gottlieb Fichte, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, ed. de F. Medicus, Darmstadt 1962, vol. 3, p. 31 (*Erste Einleitung in die Wissenschsftslehre*).

149Cf. Theodor W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, op. cit., pp. 138 y 155.

que acusa al artista de idealista o, según el gusto, de loco debido a la razón presuntamente absoluta de su causa, oculta esta experiencia. Las obras de arte son objetivas de acuerdo con su propia constitución y son espirituales debido no sólo a su génesis en procesos espirituales: de lo contrario no serían distinguibles del comer y del beber. No tienen objeto los debates estéticos contemporáneos, iniciados en el bloque del Este, que confunden la supremacía de la ley formal como algo espiritual con una concepción idealista de la realidad social. Sólo en tanto que espíritu, el arte es la contradicción a la realidad empírica que se mueve hacia la negación determinada de la organización existente del mundo. Hay que construir dialécticamente el arte en la medida en que el espíritu es inherente a él sin que el arte lo posea o lo garantice como algo absoluto. Aunque parezcan algo existente, las obras de arte son la cristalización del proceso entre ese espíritu y su otro. Esto implica la diferencia respecto de la estética hegeliana. En ésta, la objetividad de la obra de arte es la verdad del espíritu que ha pasado a su propia alteridad y que es idéntica a ella. El espíritu era para Hegel lo mismo que la totalidad, incluida la del arte. Pero tras el desplome de la tesis general del idealismo, el espíritu ya sólo es un momento en las obras de arte; ciertamente, es el momento que hace de ellas arte, pero no está presente sin su contrario. El arte no lo consume, igual que la historia apenas contiene obras de arte puras que alcancen la identidad del espíritu y de lo no espiritual. El espíritu en las obras de arte es constitutivamente no puro. Las obras que parecen encarnar esa identidad no son las más significativas. Lo que se contrapone al espíritu en las obras de arte no es lo natural en sus materiales y objetos; en las obras de arte, esto solo es su límite. Las obras de arte llevan en sí mismas lo contrapuesto a ellas; sus materiales, igual que sus procedimientos, están preformados histórica y socialmente y lo heterogéneo a ellas es lo que en ellas se opone a su unidad y lo que la unidad necesita para ser algo más que la victoria pírrica sobre lo que no ofrece resistencia. En esta medida, la reflexión estética concuerda con la historia del arte, que situó en el centro la disonancia hasta eliminar su diferencia respecto a la consonancia. De este modo participa en el sufrimiento, que mediante la unidad de su proceso busca el lenguaje, no su desaparición. La estética de Hegel se distinguía de la estética meramente formal porque pese a sus rasgos armonizadores, pese a la fe en la aparición sensorial de la idea, comprendió esto y asoció el arte a la conciencia de las miserias. El primero que previó un final del arte enunció el motivo más acertado de su pervivencia: la pervivencia de las miserias mismas que esperan a la expresión que las obras de arte llevan a cabo en representación de quienes no tienen palabras. Que el momento del espíritu sea inmanente a las obras de arte significa que no se puede equiparar al espíritu que las produjo y ni siquiera al espíritu colectivo de la época. La determinación del espíritu en las obras de arte es la tarea suprema de la estética; tanto más urgente

porque no puede tomar la categoría de espíritu de la filosofía. El *common sense*, que tiende a equiparar el espíritu de las obras de arte con lo que sus autores les infiltraron de espíritu, no tarda en descubrir que las obras de arte están constituidas en parte por la resistencia del material artístico, por los propios postulados de éste, por los modelos y procedimientos presentes históricamente, elementalmente ya por un espíritu al que para abreviar y desviándose de Hegel se puede llamar objetivo, de tal modo que no se puede seguir reduciendo las obras de arte al espíritu subjetivo. La pregunta por el espíritu de las obras de arte queda alejada así de su génesis. La interrelación de materia y trabajo, tal como Hegel la desplegó en la dialéctica de señor y siervo, se reproduce de manera pregnante en el arte. Si ese capítulo de la *Fenomenología* evoca históricamente la fase del feudalismo, el arte mismo lleva adherido (por lo que hace a su mera existencia) algo arcaico. La reflexión sobre esto es inseparable de la reflexión sobre el derecho del arte a pervivir. Los neotrogloditas actuales saben esto mejor que la ingenuidad de la consciencia culta inconmovible.

La teoría estética, desengañada sobre la construcción apriórica y prevenida contra la abstracción creciente, tiene como escenario la experiencia del objeto estético. Este objeto no se puede conocer simplemente desde fuera y exige de la teoría que lo comprenda (en el nivel de abstracción que sea). En la filosofía, el concepto de comprensión está comprometido por la escuela de Dilthey y por categorías como la de empatía. Las dificultades se acumulan aunque se deje fuera de acción a esos teoremas y se reclame la comprensión de las obras de arte como un conocimiento determinado rigurosamente por la objetividad de las mismas. Hay que admitir de antemano que, si el conocimiento sucede en algún lugar por capas, es en la estética. Pero sería arbitrario fijar el comienzo de esa estratificación en la experiencia. La estratificación llega hasta la sublimación estética, va unida a la percepción viva. Está emparentada con ella, y llega a ser lo que es al alejarse de la inmediatez en la que amenaza permanentemente con recaer, al igual que el comportamiento de las personas excluidas de la educación que al contar el argumento de una obra de teatro o de una película emplean el pretérito perfecto en vez del presente; pero sin huellas de esa inmediatez la experiencia artística es tan inútil como una experiencia que incurra en ese momento. De manera alejandrina, marra la pretensión a la propia existencia inmediata que cada obra de arte proclama, lo quiera o no. La experiencia preartística de lo estético es falsa porque se identifica y contraidentifica con las obras de arte como en la vida empírica e incluso en un grado mayor, es decir, mediante la actitud que el subjetivismo consideraba el órgano de la experiencia estética. Aproximándose sin conceptos al arte, la experiencia preartística se queda encerrada en el ámbito del gusto y es tan inapropiada a la obra como su abuso como ejemplo de sentencias filosóficas. La blandura de lo exquisito, amigo de la identificación, fracasa ante la dureza de la

obra de arte; pero el pensamiento duro se engaña sobre el momento de receptividad, sin el cual no sería pensamiento. La experiencia preartística necesita la proyección[150], pero la experiencia estética es (debido a la supremacía *a priori* de la subjetividad en ella) el movimiento contrario al sujeto. Exige algo así como la autonegación del contemplador, su capacidad de captar lo que los objetos estéticos dicen y callan por sí mismos. La experiencia estética pone distancia entre los contempladores y el objeto. Esto resuena en la idea de contemplación desinteresada. Son banales las personas cuya relación con las obras de arte consiste en el intento de ponerse a sí mismas en lugar de los personajes que aparecen ahí; todos los sectores de la industria cultural se basan en esto y confirman a sus clientes en esto. Cuanto más tiene la experiencia artística sus objetos, cuanto mas cerca esta de ellos en cierto sentido, tanto mas se aleja de ellos; el entusiasmo por el arte es ajeno al arte. De este modo, la experiencia estética quebranta, como Schopenhauer sabia, el hechizo de la autoconservación obstinada: es el modelo de un estado de la consciencia en el que el yo ya no tiene su felicidad en sus intereses, en su reproducción. Sin embargo, salta a la vista que para comprender las obras de arte no basta con percibir adecuadamente el curso de la acción de una novela o de un drama, junto con sus motivaciones, o los estados de cosas en un cuadro, igual que salta a la vista el hecho de que la comprensión necesita esos momentos. Hay descripciones exactas en la ciencia del arte e incluso análisis (por ejemplo, ciertos análisis temáticos en la música) que pasan por alto lo esencial. Una segunda capa sería la comprensión de la intención de la obra, lo que ella quiere proclamar por si misma, su idea (dicho a la manera de la estética tradicional), por ejemplo: la culpabilidad de la moralidad subjetiva en *El pato salvaje* de Ibsen. La intención de la obra no es lo mismo que su contenido, y su comprensión es provisional. Así, su comprensión no sabe juzgar si la intención esta realizada en la estructura de la obra; si su propia figura dirime el juego de fuerzas, los antagonismos que en las obras de arte imperan objetivamente, más allá de su intención. Además, la comprensión de la intención no capta todavía el contenido de verdad de las obras. Por eso, toda comprensión de las obras es un proceso esencialmente, no solo en la contingencia biográfica, y sobre todo no es esa ominosa vivencia que por arte de magia obtiene todo y que empero es una puerta al objeto. La comprensión tiene como idea que mediante la experiencia plena de la obra de arte se capte el contenido como algo espiritual. Esto afecta tanto a la relación del contenido con la materia, la aparición y la intención, como a su propia verdad o falsedad, de acuerdo con la lógica especifica de las obras de arte, que enseña a distinguir en estas lo verdadero y lo falso. Las obras de arte se comprenden una vez que su experiencia alcanza la alternativa de verdadero y falso o, como su nivel previo, la de correcto y equivocado. La critica no llega desde fuera a la experiencia estética,

150Cf. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, op. cit., p. 196ss.

sino que es inmanente a ella. Comprender una obra de arte como una complexión de verdad la pone en relación con su falsedad, pues no hay obras de arte que no participen en lo falso fuera de ellas, en lo falso de la época. La estética que no se mueve en la perspectiva hacia la verdad se relaja ante su tarea; suele ser culinaria. Como el momento de verdad es esencial para las obras de arte, participan en el conocimiento, y por tanto también la relación legitima con ellas. Entregarlas a la irracionalidad peca contra su altura con la excusa de algo superior. El conocimiento de las obras de arte sigue su propia naturaleza cognoscitiva: ellas son la manera del conocimiento que no es conocimiento de objetos. Esa paradoja también es la de la experiencia artística. Su medio es la obviedad de lo incomprensible. Así se comportan los artistas; esta es la razón objetiva de lo apócrifo y desamparado de sus teorías. La tarea de una filosofía del arte no es eliminar mediante la explicación el momento de lo incomprensible, como siempre ha intentado la especulación, sino comprender la misma incomprensibilidad. Solo al mantenerse esto como carácter de la cosa, la filosofía del arte se libra de cometer acto de violencia contra el arte. La pregunta por la comprensibilidad se agudiza al máximo frente a la producción actual. Pues esa categoría postula, si la comprensión no ha de trasladarse al sujeto y quedar condenada a la relatividad, algo comprensible objetivamente en la obra de arte. Si esta se propone la expresión de la incomprensibilidad y desordena en su nombre lo comprensible, se desmorona la jerarquía tradicional de la comprensión. Su lugar lo ocupa la reflexión del carácter enigmático del arte. Sin embargo, en la literatura llamada absurda (este concepto es demasiado heterogéneo para poder conseguir algo más que el malentendido del entendimiento forzado) se muestra que la comprensión, el sentido y el contenido no son equivalentes. La ausencia de sentido se convierte en la intención; por lo demás, no por doquier con la misma consecuencia; de una obra como El rinoceronte de Ionesco se desprende muy claramente, pese a la transformación de los seres humanos en rinocerontes, lo que antes se habría llamado idea: la resistencia al griterío y a la consciencia estandarizada, de la que el yo reconvertido de los adaptados con éxito es menos capaz que quienes no comparten por completo la racionalidad instrumental dominante. La búsqueda de lo absurdo radical parece surgir en la necesidad artística de traducir el estado de falta metafísica de sentido a un lenguaje artístico que se priva del sentido, polémicamente con Sartre, cuyas obras se refieren subjetivamente a esa experiencia metafísica. En Beckett, el contenido metafísico negativo afecta con la forma a lo poetizado. Sin embargo, con esto la obra no se convierte en lo incomprensible por excelencia; la negativa fundamentada de su autor a dar explicaciones de presuntos símbolos es fiel a la tradición estética derogada. Entre la negatividad del contenido metafísico y el oscurecimiento del contenido estético hay relación, no identidad. La negación metafísica ya no consiente una forma

estética que cause la afirmación metafísica, y sin embargo puede convertirse en contenido estético, puede determinar la forma.

El concepto de experiencia artística al que la estética pasa y que debido al deseo de comprender es irreconciliable con el positivismo no coincide en absoluto con el concepto habitual de análisis inmanente de las obras. Este, que es una obviedad para la experiencia artística frente a la filología, marca en la ciencia sin duda un progreso decidido. Algunas ramas de la ciencia del arte, como la que se ocupa académicamente de la música, despertaron de su letargo fariseo una vez que recuperaron ese método en vez de ocuparse de todo menos de las cuestiones estructurales de las obras de arte. Pero al ser adaptado a la ciencia, el análisis inmanente de las obras (mediante el cual la ciencia quería curarse de su extrañeza al arte) ha adoptado rasgos del positivismo, mas allá del cual querría ir. El rigor con que el análisis se concentra en la cosa facilita el repudio de todo lo que en la obra de arte no es el caso, no esta presente como un hecho de segunda potencia. También en la música, los análisis motívico-temáticos (beneficiosos frente al charloteo) adolecen a menudo de la creencia supersticiosa en que mediante la descomposición en materiales fundamentales ya han comprendido lo que a continuación, sin comprender y en correlación con ese ascetismo, se suele atribuir a la irracionalidad mala. La consideración inmanente de las obras no esta lejos de la artesanía, si bien sus hallazgos serian corregibles de manera inmanente, como conocimiento técnico insuficiente. La estética filosófica, en contacto estrecho con la idea de análisis de las obras, tiene su lugar donde este no llega. Su reflexión segunda tiene que conducir mas allá de si a los estados de cosas con que ese análisis se topa y llevarlos mediante la critica enfática al contenido de verdad. El análisis inmanente de las obras esta encogido en si mismo, sin duda también para dejar sin aliento a la reflexión social sobre el arte. Que el arte, por una parte, afronte independizado a la sociedad y, por otra parte, sea social, prescribe la ley a su experiencia. Quien no experimenta en el arte nada mas que lo material y lo convierte en estética es banal, pero quien percibe el arte solo como arte y hace de esto una prerrogativa le hace perder su contenido. Pues el contenido no puede ser solo arte, si este no ha de volverse indiferente como una tautología Una consideración que se limite a la obra de arte marra a la obra de arte. Su composición interior necesita, aunque mediado, lo que no es arte.

La experiencia no basta como justificación de la estética porque la filosofía de la historia le marca un limite. Si lo franquea, la experiencia se degrada a valoración empática. Numerosas obras de arte del pasado, algunas de ellas celebérrimas, ya no se pueden experimentar inmediatamente; la ficción de esa inmediatez las marra. Si es verdad que el tempo histórico se acelera de acuerdo con la ley de las series geométricas, ya están inmersas en este proceso obras de

arte que históricamente todavía no están lejos. Llevan consigo una apariencia obstinada de lo accesible espontáneamente, que habría que destruir para hacer posible su conocimiento. Las obras de arte son arcaicas en el estado de su inexperimentabilidad. Ese limite no es rígido ni transcurre de manera continua, sino quebrada, dinámica, y puede licuarse mediante la *correspondance*. Lo arcaico es acogido como experiencia de algo no experimentable. Sin embargo, el limite de la experimentalista obliga a partir de la modernidad. Esta arroja luz sobre el pasado, mientras que la costumbre académica de limitarse a lo pasado rebota desde ahí y al mismo tiempo peca (al vulnerar la distancia) contra lo irrecuperable. Al fin y al cabo, el arte es un ser social hasta cuando repudia al máximo a la sociedad, y no es comprendido si no se comprende ese carácter social[151]. De este modo, la experiencia artística pierde su prerrogativa. La culpa de esto la tiene un procedimiento que va de una categoría a otra. La experiencia artística se pone en movimiento por Si misma, mediante la contradicción de que la inmanencia constitutiva del ámbito estético también es la ideología que lo vacía La experiencia estética tiene que superarse a si misma. Atraviesa los extremos, no se asienta pacíficamente en su punto medio malo. Ni renuncia a Los motivos filosóficos, que ella transforma en vez de deducir a partir de ellos, ni exorciza en si el momento social. Que no este a la altura de una sinfonía de Beethoven ni quien no comprenda los procesos «puramente musicales» que tienen lugar en ella, ni quien no perciba en ella el eco de la Revolución Francesa[152], y cómo ambos momentos se median en el fenómeno, forma parte de los temas tan esquivos como ineludibles de la estética filosófica. No basta con la experiencia: es el pensamiento ahíto de experiencia quien está a la altura del fenómeno. La estética no debe abordar los fenómenos estéticos sin conceptos. Forma parte de la experiencia del arte la consciencia del antagonismo inmanente a ella entre fuera y dentro. La descripción de las experiencias estéticas, la teoría y el juicio, es demasiado poco. Así como hace falta la experiencia de las obras y no del pensamiento meramente añadido, a la inversa ninguna obra de arte se presenta inmediatamente de una manera adecuada; ninguna se puede comprender puramente desde sí misma. Todas son tanto algo elaborado con su propia lógica y consecuencia como momentos en el nexo de espíritu y sociedad. No se puede separar limpiamente ambos momentos, a la manera de la ciencia. En la coherencia inmanente participa una consciencia correcta de lo exterior; el lugar espiritual y social de una obra sólo se puede constatar mediante su cristalización interior. No hay nada verdadero artísticamente cuya verdad no se legitime extendiéndose; no hay ninguna obra de arte de consciencia correcta que no se acredite en sí misma de acuerdo con la

151Cf. Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a.M. [6]1968, p. 73ss.

152Cf. Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Reinbek [2]1968, p. 226.

calidad estética. Lo kitsch del bloque oriental dice algo sobre la falsedad de la pretensión política de que allí se ha alcanzado lo socialmente verdadero. Si el modelo de la comprensión estética es el comportamiento que se mueve en la obra de arte, si la comprensión está en peligro en cuanto la consciencia abandona esa zona, al mismo tiempo la comprensión tiene que mantenerse móvil, siempre tiene que estar dentro y fuera, pese a la oposición a la que esa movilidad del pensamiento se expone. A quien sólo está dentro, la obra de arte no le abre los ojos; quien sólo está fuera falsea las obras de arte por falta de afinidad. Sin embargo, la estética llega a ser algo más que una oscilación rapsódica entre los dos lugares cuando desarrolla el entrelazamiento de ambos al hilo de la cosa.

La consciencia burguesa tiende a sospechar que la consideración es ajena al arte en cuanto adopta una posición fuera de la obra de arte, y en su relación con las obras de arte ella misma suele moverse fuera de éstas. Hay que recordar la sospecha de que la experiencia artística en conjunto no es tan inmediata como quisiera la religión artística oficial. Cada experiencia de una obra de arte va unida a su ambiente, a su valor, a su lugar en los sentidos literal y figurado. La ingenuidad exaltada que no acepta esto ignora lo que es santo para ella. De hecho, toda obra de arte (también la hermética) conduce mediante su lenguaje formal más allá de su clausura monadológica. Para ser experimentada, toda obra necesita al pensamiento (aunque sea rudimentario) y, como éste no se puede suspender, a la filosofía en tanto que comportamiento pensante que no se quiebra siguiendo las órdenes de la división del trabajo. En virtud de la generalidad del pensamiento, cada reflexión exigida por la obra de arte es también una reflexión desde fuera; sobre su fecundidad decide lo que ella muestra del interior de la obra. Es inherente a la idea de estética liberar mediante la teoría al arte del endurecimiento que le causa la inevitable división del trabajo. Comprender las obras de arte no es χωρίς de su explicación; ciertamente, no de la explicación genética, pero sí de la de su complexión y de su contenido, aunque explicar y comprender no sean lo mismo. De la comprensión no forma parte sólo la capa no explicativa de consumación espontánea, sino también la explicativa; la comprensión sobrepasa a la concepción habitual del arte. Explicar incluye, se quiera o no, reducir lo nuevo y desconocido a lo conocido, aunque lo mejor de las obras se oponga a esto. Sin esa reducción, que peca contra las obras de arte, éstas no podrían pervivir. Lo esencial en ellas, lo todavía no comprendido, está remitido a actos identificadores, a la comprensión; de este modo es falseado como algo conocido y viejo. Por tanto, la vida misma de las obras es contradictoria. La estética tiene que ser consciente de esta paradoja, no puede comportarse como si su giro contra la tradición estuviera libre de los medios racionales. La estética se mueve en el medio de los conceptos generales incluso a la vista del estado radicalmente nominalista del arte y pese a la utopía de lo particular que ella tiene en común con el arte. Esto no es sólo su calamidad,

sino que también tiene su *fundamentum in re*. Mientras que la experiencia de lo real proporciona lo general, el arte proporciona lo particular; mientras que el conocimiento no estético preguntaba (en formulación kantiana) por la posibilidad del juicio general, cada cada obra de arte pregunta cómo lo particular es posible bajo el dominio de lo general. Esto liga la estética, aunque su método no subsuma bajo el concepto abstracto, a conceptos, pero a conceptos cuyo *telos* es lo particular. Si la teoría hegeliana del movimiento del concepto está justificada en algún lugar, es en la estética; tiene que ver con una interrelación de lo general y lo particular que no imputa lo general a lo particular desde fuera, sino que lo busca en sus centros de fuerza. Lo general es el *skandalon* del arte: al llegar a ser lo que es, el arte no puede ser lo que quiere llegar a ser. A la individuación, que es su propia ley, le está puesto el limite mediante lo general. El arte lleva afuera y no lleva afuera; el mundo que el refleja sigue siendo lo que es porque simplemente es reflejado por el arte. El propio dada, el gesto deíctico en que la palabra se transforma para quitarse de encima la conceptualidad, era tan general como el pronombre demostrativo repetido infantilmente que el dadaísmo eligió como lema. Aunque el arte sería lo absolutamente metodológico, esta impregnado (para bien y para mal) de lo general. Tiene que ir mas allá del punto del τόδε τι absoluto en el que tiene que recogerse. Esto fijaba un plazo objetivamente al expresionismo; el arte habría tenido que abandonarlo aunque los artistas se hubieran acomodado menos: retrocedían por detrás de el. Siempre que las obras de arte, por la senda de su concreción, eliminan polémicamente algo general (un genero, un tipo, un idioma, una formula), lo segregado sigue contenido en ellas mediante su negación; este hecho es constitutivo de la modernidad.

El conocimiento de la vida de lo general en medio de la especificación lleva a la generalidad más allá de la apariencia de ese ser-en-si estático que es el principal culpable de la esterilidad de la teoría estética. La critica de las invariantes no niega simplemente a estas, sino que las piensa en su propia varianza. La estética no toma su objeto como un fenómeno primordial. La fenomenología y sus sucesores le atraen porque, tal como habría que esperar de la estética, se oponen por igual al procedimiento desde arriba y al procedimiento desde abajo. La fenomenología del arte no quiere ni desarrollar el arte desde su concepto filosófico ni ascender hacia el arte mediante la abstracción comparativa, sino decir lo que el arte es: la esencia del arte es para la fenomenología su origen, el criterio de su verdad y su falsedad. Pero lo que se hace salir así del arte, como por embrujo, es exiguo y da muy poco para las manifestaciones artísticas. Quien quiera conseguir mas tiene que admitir una materialidad que es incompatible con el mandato de esencialidad pura. La fenomenología del arte fracasa en el presupuesto de la ausencia de presupuestos. El arte se burla de los intentos de asociarlo a la esencialidad pura. El arte no es lo que ha sido desde antiguo, sino lo que ha llegado a ser. Así como la pregunta por

el origen individual de las obras de arte no sirve a la vista de su objetividad, que incluye los momentos subjetivos, no se puede recurrir a su origen en su propio sentido. Escaparse no es accidental para el arte, sino su ley. El arte nunca ha cumplido por completo las determinaciones de su concepto puro que ha adquirido y las maltrata; de acuerdo con Valéry, las obras de arte mas puras no son en absoluto las supremas. Si se quisiera reducir el arte a fenómenos primordiales del comportamiento estético, como el impulso de imitación, la necesidad de expresión, las imágenes mágicas, se incurriría en lo particular y arbitrario. Esos momentos participan en el arte, se introducen en el, sobreviven en el; ninguno de ellos as por completo arte. La estética no ha de lanzarse a la inútil caza de la esencia primordial del arte, sino que ha de pensar esos fenómenos en constelaciones históricas. Ninguna categoría individual aislada piensa la idea del arte. Esta es un síndrome movido en sí mismo. Mediado al máximo en si mismo, el arte necesita la mediación pensante; solo ella, no la intuición presuntamente originaria, conduce al concepto concreto del arte[153].

El principio estético central de Hegel, que define lo bello como la aparición sensorial de la idea, presupone el concepto de idea como el concepto de espíritu absoluto. Solo si se honrara a su pretensión total, si la filosofía fuera capaz de llevar la idea de lo absoluto al concepto, ese principio tendría su fuerza. En una fase histórica en la que la tesis de la realidad de la razón se ha convertido en una burla sangrienta, la interpretación de Hegel palidece como un consuelo pese a la riqueza de conocimientos verdaderos que hizo posible. Si su concepción medió felizmente a la historia con la verdad, su propia verdad no se puede aislar de la desdicha de la historia. Ciertamente, la crítica de Hegel a Kant sigue en pie. Lo bello ha de ser algo más que un jardín, por lo que no puede ser algo meramente formal, que se deriva de funciones subjetivas de intuición, sino que su fundamento hay que buscarlo en el objeto. Pero el esfuerzo de Hegel para conseguir esto quedó anulado porque postula metaestéticamente la identidad de sujeto y objeto, en conjunto sin razón. No se trata de un fracaso contingente de ciertos pensadores, sino que esa aporía tiene como consecuencia que hoy las interpretaciones filosóficas de la poesía, precisamente cuando elevan mitológicamente la palabra poética, no penetren en eso poetizado, en la composición de las obras a interpretar, y prefieran presentarlas como el escenario de la tesis filosófica: la filosofía aplicada, algo funesto a priori, no encuentra en las obras de las que toma el aire de concreción nada más que a sí misma. Si la objetividad estética, en la que la categoría de lo bello sólo es un momento, es canónica para toda reflexión acertada, ya no impone a la estética estructuras conceptuales y se vuelve flotante de una manera peculiar, algo indudable y al mismo tiempo inseguro. Su lugar ya

153Cf. Theodor W. Adorno, «Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie un Musik», en: *Filosofia dell'arte*, Roma/Milán 1953 (Archivio di Filosofia, ed. E. Castelli), p. 5ss.

sólo es el análisis de estados de cosas, en cuya experiencia se introduce la fuerza de la especulación filosófica sin que se abandone a posiciones de partida fijas. Las doctrinas estéticas de la especulación filosófica no hay que conservarlas como bien cultural, pero tampoco hay que quitárselas de encima, menos que nada en beneficio de la presunta inmediatez de la experiencia artística: en ella ya está implícita esa consciencia del arte (la filosofía) de la que hay quien se cree dispensado mediante la consideración ingenua de las obras. El arte sólo existe dentro de un lenguaje artístico ya desarrollado, no en la tabula rasa del sujeto y de sus presuntas vivencias. Por eso, éstas son imprescindibles, pero no la justificación última del conocimiento estético. Precisamente los momentos del arte que no se pueden reducir al sujeto, que uno no posee de manera inmediata, necesitan a la consciencia y, por tanto, a la filosofía. Ésta es inherente a toda experiencia estética que no sea ajena al arte, bárbara. El arte espera su propia explicación. Metódicamente, ésta se consuma en la confrontación de las categorías y los momentos de la teoría estética heredada históricamente con la experiencia artística: las dos se corrigen recíprocamente.

La estética de Hegel da cuenta fiel de lo que hay que hacer. Pero el sistema deductivo impide esa entrega a los objetos que postula sistemáticamente. La obra hegeliana reclama el pensamiento, pero sus respuestas no son vinculantes para él. Siendo las concepciones estéticas más poderosas (la kantiana y la hegeliana) el fruto de los sistemas, el derrumbe de los sistemas las ha quebrantado, pero no anulado. La estética no transcurre en la continuidad del pensamiento científico. Las estéticas individuales asociadas a las filosofías no toleran una fórmula común como su verdad; más bien, hay que buscarla en su conflicto. Hay que renunciar a la ilusión erudita de que una estética hereda de otra los problemas y los sigue elaborando pacíficamente. Si la idea de objetividad sigue siendo el canon de toda reflexión estética adecuada, su lugar es la contradicción de cada obra estética y de los pensamientos filosóficos en su relación mutua. Que la estética, para ser más que un charloteo, quiera salir a lo abierto y descubierto, le impone el sacrificio de toda seguridad garantizada por las ciencias; nadie ha proclamado esto con más claridad que el pragmatista Dewey. Como la estética no ha de juzgar sobre el arte desde arriba, desde fuera, sino que ha de dar consciencia teórica a sus tendencias interiores, no puede asentarse en una zona de seguridad que toda obra satisfactoria desmiente. En las obras de arte se prolonga la experiencia del adepto chapucero que se equivoca de tecla en el piano o dibuja mal con el lápiz; lo abierto de las obras de arte, su relación crítica con lo ya establecido, de lo que depende la calidad, implica la posibilidad del fracaso total, y la estética se aleja de su objeto en cuanto engaña sobre él mediante su propia figura. Que ningún artista sepa con seguridad si lo que hace llegará a ser algo, su felicidad y su miedo, su distancia respecto de la concepción habitual de la ciencia, designa subjetivamente algo

objetivo, el riesgo de todo arte. Su punto de fuga lo nombra el conocimiento de que apenas ha habido obras de arte perfectas. La estética tiene que conectar esa apertura de su objeto con la pretensión a su objetividad y a la de la propia estética. Aterrorizada por el ideal científico, la estética retrocede ante esa paradoja; pero ella es su elemento vital. Tal vez se pueda explicar la relación entre determinación y apertura en la estética diciendo que los caminos de la experiencia y del pensamiento que conducen a las obras de arte son infinitos, pero convergen en el contenido de verdad. Esto lo sabe la praxis artística, a la que la teoría tendría que seguir mucho más de cerca de lo que es habitual. Así, el primer violín de un cuarteto de cuerda le dijo durante un ensayo a un músico que participaba activamente en el sin tocar que podía y debía hacer critica y propuestas siempre que le llamara la atención algo; conducido por esas observaciones, si son acertadas, el curso del trabajo acaba llegando a lo mismo, a la interpretación correcta. En la estética son legítimos incluso los enfoques contradictorios, por ejemplo el de la forma y el de las capas materiales relativamente firmes. Hasta en los tiempos mas recientes, todos los cambios del comportamiento estético (que son cambios del sujeto) han tenido también su aspecto objetual; en todos han salido a la luz nuevas capas objetuales, que el arte ha descubierto y adaptado, mientras que otras capas han desaparecido. Hasta la fase en que la pintura objetual murió, hasta el cubismo, un camino conducía desde el lado objetual a las obras, igual que desde la forma pura. Los trabajos de Aby Warburg y de su escuela dan testimonio de esto. En ciertas circunstancias, los análisis de motivos (como el de Benjamin sobre Baudelaire) pueden resultar mas productivos para la estética, para las cuestiones formales especificas, que el análisis formal oficial, que en apariencia esta mas cerca del arte. Ciertamente, el análisis formal era y es mucho mejor que el obstinado historicismo. Pero al sacar de la dialéctica con su otro al concepto de forma y detenerlo, amenaza con petrificarse. En el polo contrario, Hegel no se escapó al peligro de esa petrificación. Lo que le alabó incluso Kierkegaard, su enemigo mortal, el acento que puso mas en el contenido que en la forma, manifiesta no solo la oposición al juego vacío e indiferente, la relación del arte con la verdad, que para el era fundamental. Mas bien, Hegel sobrevaloró al mismo tiempo el contenido material de las obras de arte fuera de su dialéctica con la forma. Algo banal, ajeno al arte, se introdujo de este modo en la estética de Hegel, y a continuación mostró lo funesto de ella en la estética del materialismo dialéctico, que dudaba de Hegel tan poco como Marx en sus tiempos. Ciertamente, la estética prehegeliana (incluida la kantiana) todavía no entiende la obra de arte enfáticamente como tal. La relega al estado de un instrumento de placer sublimado. Pero la insistencia kantiana en los constituyentes formales de la obra de arte, que hacen de ella arte, le hace mas honor al contenido de verdad del arte que Hegel, que se refiere a el, pero no lo desarrolla desde el arte mismo. Los

momentos de la forma, de la sublimación, son frente a Hegel tanto propios del siglo XVIII como lo mas avanzado, lo moderno; el formalismo que se puede atribuir a Kant se convirtió doscientos altos después en el lema difamatorio de la reacción antiintelectual. Sin embargo, es innegable que hay una debilidad en el enfoque de la estética kantiana, mas acá de la controversia sobre la estética de la forma y la estética del contenido. Esa debilidad se refiere a la relación del enfoque con los estados de cosas específicos de la critica del juicio estético. En analogía a la teoría del conocimiento, Kant busca (como si fuera algo obvio) una fundamentación subjetivo-trascendental para lo que el llamaba (en el estilo del siglo o sentimiento de lo bello». Pero de acuerdo con la *Crítica de la razón pura*, los artefactos son *constituta*, pertenecen a la esfera de los objetos, a una capa que se sitúa sobre la problemática trascendental. En ella seria posible, ya en Kant, la teoría del arte como una teoría de los objetos y al mismo tiempo como una teoría histórica. La posición de la subjetividad ante el ante no es, como Kant suponía, la de la manera de reaccionar ante las obras, sino primariamente el momento de su propia objetividad, mediante el cual los objetos del arte se diferencian de las otras cosas. El sujeto esta en la forma y en el contenido de las obras de arte; sólo secundariamente y atiborrado de contingencia, en cómo los seres humanos reaccionan ante ellas. Por supuesto, el arte remite a un estado en el que todavía no hay una dicotomía firme entre la cosa y la reacción ante ella; esto induce a malentender como a priori a formas de reacción que son correlatos de la objetualización cósica. Si se supone, como en el proceso vital de la sociedad, también en el arte y para la estética la supremacía de la producción sobre la recepción, esta implícita la critica del subjetivismo estético habitual, ingenuo. No hay que recurrir a la vivencia, al ser humano creativo, etc., sino que hay que pensar el arte en conformidad con la legalidad de la producción que se despliega objetivamente. Hay que insistir en esto porque la problemática de los afectos desencadenados por la obra de arte que Hegel describió se ha incrementado muchísimo debido al control sobre los afectos. Los nexos efectuales subjetivos se giran por voluntad de la industria cultural contra aquello a lo que se reacciona. Por otra parte, las obras (como respuesta a eso) se retiran a su propia estructura y contribuyen así a la contingencia del efecto, mientras que a veces había entre ambos, si no armonía, si al menos alguna proporción. Por tanto, la experiencia artística exige una relación con las obras cognoscitiva, no afectiva; el sujeto esta en ellas y en su movimiento como momento; si el sujeto aborda la obra desde fuera y no obedece a su disciplina, es ajeno al arte, un objeto legítimo de la sociología.

Hoy, la estética tendría que estar por encima de la controversia entre Kant y Hegel, sin aplanarla mediante la síntesis. El concepto kantiano de algo agradable por su forma es regresivo frente a la experiencia estética y no se puede restaurar.

La teoría hegeliana del contenido es demasiado cruda. La música tiene un contenido determinado, lo que sucede en ella, pero se burla de la manera en que Hegel entendía el contenido. El subjetivismo de Hegel es tan total, su espíritu es hasta tal punto todo, que distinguirlo de su otro y definir esto otro no es posible en la estética de Hegel. Como para él todo resulta ser sujeto, lo específico en él se marchita, el espíritu como momento de las obras de arte, y se doblega al momento material más acá de la dialéctica. No habría que ahorrarle el reproche de que en la estética quedó atrapado, pese al conocimiento más extraordinario, en la filosofía de la reflexión que él combatía. Hegel sigue contra su propia concepción la tesis primitiva de que un contenido o una materia es formado o incluso «elaborado» (como ellos dicen) por el sujeto estético; a Hegel le gusta emplear contra la reflexión concepciones primitivas mediante la reflexión. Precisamente en la obra de arte, el contenido y la materia tienen que ser ya sujeto, dicho a la manera de Hegel. Sólo a través de la subjetividad del contenido y de la materia, el sujeto se convierte en algo objetivo, otro. Pues en sí mismo el sujeto está mediado objetivamente; en virtud de la configuración artística, su propio contenido objetivo (latente) sale a la luz. Ninguna otra noción del contenido del arte es sostenible; la estética marxista oficial no entendió ni la dialéctica ni el arte. La forma está mediada en sí por el contenido, que no es heterogéneo a ella, y el contenido por la forma; hay que seguir distinguiendo ambas cosas aunque estén mediadas, pero el contenido inmanente de las obras de arte, su material y el movimiento del mismo, es completamente diferente del contenido en tanto que algo separable: el argumento de una obra o el tema de un cuadro, que Hegel equipara al contenido con toda inocencia. Tanto Hegel como Kant piensan por detrás de los fenómenos estéticos; éste, por detrás de su profundidad y plenitud; aquél, por detrás de lo específicamente estético. El contenido de un cuadro no es sólo lo que representa, sino los elementos cromáticos, las estructuras, las relaciones que contiene; el contenido de una música es, en palabras de Schönberg, la historia de un tema. A esto se puede sumar como momento también el objeto, en la poesía también la acción o la historia contada; pero no menos lo que le sucede a todo eso en la obra, la organización que recibe y que lo transforma. No se debe confundir forma y contenido, pero hay que liberarlos de su contraste rígido e insuficiente para ambos polos. La idea de Bruno Liebrucks de que la política y la filosofía del derecho de Hegel están más en la lógica que en las lecciones y en los escritos dedicados a esas disciplinas materiales vale también para la estética: habría que llevar la estética a la dialéctica íntegra. La lógica hegeliana desarrolla al principio de su segunda parte que las categorías de la reflexión han surgido, han llegado a ser, pese a lo cual son válidas; en el mismo espíritu, Nietzsche desmontó en *El crepúsculo de los ídolos* el mito de que lo que ha llegado a ser no puede ser verdadero. La estética tendría que seguir este

camino. Lo que en ella se establece como norma eterna es perecedero porque es algo que ha llegado a ser, envejece como consecuencia de su propia pretensión de no poder perderse. Frente a esto, las exigencias y normas actuales que ascienden desde el movimiento histórico no son contingentes e irrelevantes, sino que en virtud de su contenido histórico son objetivas; lo efímero en la estética es lo que en ella es sólido, su esqueleto. La estética no tiene que deducir la objetividad de su contenido histórico como si fuera inevitable debido al curso de la historia, sino que tiene que comprenderlo desde su propia figura. La estética no se mueve y transforma en la historia de acuerdo con el modelo trivial de pensamiento: la historia es inmanente a su contenido de verdad. Por eso, compete al análisis de la situación desde la filosofía de la historia sacar rigurosamente a la luz lo que en tiempos se consideró que era el *a priori* estético. Los lemas que se extraen de la situación son más objetivos que las normas generales ante las que tienen que responder de acuerdo con la costumbre filosófica; habría que mostrar que el contenido de verdad de los grandes manifiestos estéticos o de las obras similares a ellos ha ocupado el lugar de lo que antes hacía la estética filosófica. La estética oportuna sería la autoconsciencia de ese contenido de verdad de algo extremadamente temporal. Por supuesto, esto exige, como contrapunto al análisis de la situación, la confrontación de las categorías estéticas tradicionales con ese análisis; solo ella pone en relación al movimiento artístico con el movimiento del concepto.

Forma parte de la metodología que hoy no se pueda comenzar el intento de una estética con una metodología general, tal como exigen las costumbres. La culpa de esto la tiene la relación entre el objeto estético y el pensamiento estético. La manera rigurosa de abordar la insistencia en el método no consiste en contraponer a los métodos aprobados otro método. Mientras no se entre en las obras, según la comparación de Goethe con la capilla, hablar de objetividad en asuntos estéticos, ya sea del contenido artístico o de su conocimiento, es una mera afirmación. Ala objeción automática de que se habla de objetividad donde se trata de opiniones subjetivas, que el contenido estético al que conduce la estética objetiva no es nada mas que una proyección, sólo le responde eficazmente la exposición del contenido artístico objetivo en las obras de arte mismas. La ejecución legitima al método, por lo que este no se puede presuponer. Si se antepusiera a la ejecución la objetividad estética como un principio general abstracto, esta estaría en desventaja porque ningún sistema la apoya; su verdad se constituye en lo posterior, no en lo primero, en su despliegue. Esto es lo único que puede contraponer como principio a la insuficiencia del principio. Por supuesto, la ejecución necesita la reflexión critica de los principios. Esto la preserva de las elucubraciones irresponsables. De su *hybris* se defiende el espíritu que comprende las obras de arte en virtud del espíritu objetualizado que las obras de arte ya son en si. Lo que el espíritu

objetualizado exige del espíritu subjetivo es su propia espontaneidad. Conocer el arte significa trasladar el espíritu objetualizado a través del medio de la reflexión a su estado líquido. Sin embargo, la estética tiene que cuidarse de la creencia en que ella gana su afinidad con el arte al proclamar como por embrujo, sin pasar por los conceptos, lo que es el arte. La mediación del pensamiento es diferente cualitativamente de la mediación de las obras de arte. Lo mediado en el arte, aquello mediante lo cual las obras son otra cosa que su mero «esto de ahí», tiene que ser mediada por segunda vez por la reflexión, por el concepto. Sin embargo, esto no se consigue si el concepto se aleja del detalle artístico, sino si se acerca a el. Poco antes del final del primer movimiento de la sonata *Les adieux* de Beethoven, una asociación fugaz cita durante tres compases el trote de caballos, con lo cual ese pasaje que pasa rápidamente y que avergüenza inmediatamente a todo concepto, el sonido de la desaparición que ni siquiera se puede identificar claramente en el contexto del movimiento, dice mas de la esperanza del retorno que lo que podría ver la reflexión general sobre la esencia del sonido fugaz-duradero. Solo una filosofía que consiguiera asegurarse de esas figuras micrológicas en la construcción de la totalidad estética cumpliría sus promesas. Para eso tiene que ser el pensamiento elaborado en si mismo, mediado. Si quisiera, en vez de esto, invocar lo secreto del arte mediante palabras primordiales, obtendría nada, tautologías, características formales de las que se evapora la esencia, usurpada por el hábito del lenguaje y la preocupación por el origen. La filosofía no es tan feliz como Edipo, que responde de manera contundente a la pregunta enigmática; por lo demás, la propia felicidad del héroe resulto estar ofuscada. Como lo enigmático del arte solo se articula en las constelaciones de cada obra, en virtud de sus procedimientos técnicos, los conceptos no son solo la miseria de su desciframiento, sino también su oportunidad. El arte es por su propia esencia, en su especificación, mas que solo lo particular en el; incluso su inmediatez esta mediada y, por tanto, emparentada con los conceptos. El entendimiento humano sencillo acierta al querer que la estética no se hunda en el análisis individual de las obras debido al nominalismo, aunque tampoco puede prescindir de el. Mientras que la estética no puede dejar que se le marchite la libertad para la singularidad, la reflexión segunda (que también estéticamente es oportuna) se mueve en un medio distanciado respecto de las obras de arte. Sin un poco de resignación frente a su ideal integro, seria la víctima de la quimera de una concreción que es la del arte (y tampoco en esta por encima de la duda), en ningún caso la de la teoría. Siendo una objeción contra el procedimiento abstractivo y clasificatorio, la estética necesita empero las abstracciones y tiene como objeto también los géneros clasificatorios. En todo caso, los géneros de las obras de arte, aunque llegaran a ser represivos, no fueron un *flatus vocis*, aunque la oposición a la conceptualidad general es un agente

esencial del arte. Cada obra de arte, aunque se presente como una armonía perfecta, es en si un nexo de problemas. En tanto que tabú, participa en la historia y sobrepasa así su singularidad. En el nexo de problemas de cada obra, lo que existe fuera de la mónada y la constituye se sedimenta en ella. En la zona de la historia, lo individual estético y su concepto comunican entre sí. La historia es inherente a la teoría estética. Sus categorías son radicalmente históricas; esto confiere a su despliegue lo forzado que debido a su aspecto aparente es objeto de crítica, pero tiene la fuerza suficiente para quebrar el relativismo estético que tiene que imaginarse el arte como una yuxtaposición inconexa de obras de arte. Aunque sea cuestionable desde el punto de vista epistemológico decir de una obra de arte (o del arte en conjunto) que es «necesaria», ya que ninguna obra de arte es incondicionada, la relación de las obras de arte entre sí es una relación de condicionamiento y prosigue en su composición interior. La construcción de esos nexos conduce a lo que el arte todavía no es y que sería por fin el objeto de la estética. Cómo se encuentre el arte concretamente en la historia proclama exigencias concretas. La estética comienza con su reflexión; sólo a través de ella se abre la perspectiva de lo que el arte es. Pues el arte y sus obras son sólo lo que pueden llegar a ser. Como ninguna obra de arte puede disolver su tensión inmanente sin resto, como la historia ataca incluso a la idea de esa disolución, la teoría estética no puede conformarse con la interpretación de las obras de arte presentes y de su concepto. Que se dirija a su contenido de verdad la impulsa (en tanto que filosofía) más allá de las obras. La consciencia de la verdad de las obras coincide, precisamente en tanto que filosófica, con la forma en apariencia más efímera de la reflexión estética, con el manifiesto. El principio metódico es que los fenómenos más recientes han de arrojar luz sobre todo arte y no al revés, de acuerdo con la costumbre del historicismo y de la filología, que son profundamente burgueses y no quieren que cambie nada. Si es verdad la tesis de Valéry de que lo mejor en lo nuevo está en correspondencia con una necesidad vieja, las obras auténticas son críticas de las pasadas. La estética se vuelve normativa al articular esa crítica. Pero esto tiene fuerza retroactiva; sólo de ella se podría esperar algo de lo que la estética general simplemente simula.

Epílogo del editor [R. Tiedemann]

La metáfora de Adorno para las obras de arte vale literalmente para la última obra filosófica en que trabajo: «El fragmento es la intervención de la muerte en la obra. Al destruir la obra, la muerte le quita la macula de la apariencia El texto de la Teoría *estética*, tal como era en agosto de 1969 y los editores publicamos ahora con la mayor fidelidad posible, es el texto de una *work in progress*; no se trata de un libro que Adorno habría publicado en esta forma. Pocos días antes de morir, Adorno escribió en una carta que la versión definitiva todavía necesitaba «un esfuerzo desesperado: pero ahora se trata esencialmente de un esfuerzo de organización, ya apenas de la sustancia del libro». De acuerdo con la explicación de Adorno, del libro «ya está todo listo, como se suele decirse». Ya solo faltaba la última fase de trabajo, que Adorno esperaba acabar a mediados de 1970 y en la que habría llevado a cabo numerosos cambios de lugar dentro del texto, así como recortes; a esta fase le correspondía incorporar los fragmentos que ahora publicamos como paralipómenos; la introducción inicial habría sido sustituida por una nueva. Finalmente, Adorno habría mejorado algunos detalles lingüísticos. De este modo, la obra que junto con la *Dialéctica negativa* y un libro de filosofía moral que Adorno planeaba escribir «debía exponer lo que yo tengo que poner en la balanza» es un fragmento. Aunque esta frase comete con los otros libros, desde *Kierkegaard* hasta la monografía sobre Berg, esa injusticia a la que un autor tiene algo de derecho, permite intuir en que obra la muerte intervino aquí, que obra quedó interrumpida. Pues que lo fragmentario se sume a la obra «como expresión» (como expresión de esa crítica de lo cerrado en si mismo, de lo sistemático, que motiva la filosofía de Adorno) y le quite la mácula de la apariencia en la que Adorno pensaba que todo espíritu se enreda necesariamente pesa demasiado poco frente a la destrucción de la que el texto de la *Teoría*

estética da testimonio. Adorno utiliza el concepto de fragmento en dos sentidos. Por una parte, se refiere a algo productivo: que las teorías sistemáticas tienen que disgregarse en fragmentos para sacar a la luz su contenido de verdad. Esto no se puede decir de la *Teoría estética*. Lo fragmentario en ella es la intervención de la muerte en una obra antes de que la ley de su forma la haya realizado por completo. Es esencial para la filosofía de Adorno en conjunto no extraer de las destrucciones de la muerte un sentido que permita la connivencia con ella. Dos fragmentos biográficos de rango comparable tenían para Adorno un significado eminente: hasta el último momento no quiso resignarse a que los *Pasajes* de Benjamin no se pudieran salvar ni a que la instrumentación de *Lulu* de Berg no estuviera acabada. Así como una edición de la *Teoría estética* no puede engañar sobre el carácter fragmentario de la obra (ni siquiera puede intentarlo), también es imposible reconciliarse con él. Con lo que ha quedado inacabado por mera contingencia no hay resignación, y sin embargo la fidelidad verdadera (que el propio Adorno practicó de manera incomparable) prohíbe ensuciar lo fragmentario con intentos de completarlo.

Adorno retomó su actividad docente en la universidad de Frankfurt en el semestre de invierno de 1949/1950, y ya en el verano de 1950 dictó un curso sobre estética. En los años siguientes dictó otros cuatro cursos sobre el mismo asunto, por última vez (en dos partes) en el verano de 1967 y el invierno de 1967/1968, cuando grandes partes de la *Teoría estética* ya estaban escritas. No se puede precisar cuándo concibió Adorno el plan de un libro sobre estética; en alguna ocasión dijo que era uno de los trabajos que «he ido aplazando durante toda mi vida». Al menos desde junio de 1956 hay anotaciones pensadas para ese libro. El deseo de su amigo Peter Suhrkamp, fallecido en 1959, de que Adorno escribiera una estética para su editorial pudo contribuir a concretar el proyecto. Por supuesto, para Adorno fue más importante la concepción de integrar sus ideas sobre la estética, de desplegar como teoría lo que hasta el momento había presentado en numerosos trabajos materiales sobre música y literatura. Éstos causaron la impresión de *aperçu* o incluso de rapsodias. La primacía del pensamiento de contenido en la filosofía de Adorno puede haber impedido conocer la unidad de su consciencia filosófica. Para Adorno, los trabajos materiales sobre el arte no son «aplicaciones, sino momentos integrales de la teoría estética misma». Adorno comenzó el 4 de mayo de 1961 a dictar la primera versión de la *Teoría estética*, que estaba formada por parágrafos relativamente breves. El trabajo fue interrumpido pronto en favor de la *Dialéctica negativa*. Una vez que ésta quedó acabada en el verano de 1966, Adorno acometió el 25 de octubre de 1966 una nueva versión de la estética. La división en parágrafos dejó su lugar a una división en capítulos. Un gran esfuerzo se dirigió a la «esquematización», a la organización detallada del libro. A finales de enero de

1967, aproximadamente la cuarta parte del texto ya estaba lista en un esbozo dictado. Adorno siguió dictando durante todo el año 1967. De paso, escribió trabajos como la introducción sobre Durkheim y el prólogo de la antología de poemas de Rudolf Borchardt. De acuerdo con una anotación en el diario, la *Teoría estética* quedó acabada el 25 de diciembre de 1967 «en dictado tosco»; pero esta anotación parece prematura, pues Adorno dice el 8 de enero de 1968 en una carta: «La versión tosca está casi acabada», y el 24 de enero: «Entre tanto, he concluido la primera versión de mi libro grande de estética». La versión dictada contiene la introducción, siete capítulos titulados «Situación», «Lo que el arte era o Prehistoria», «Materialismo», «Nominalismo», «Sociedad», «Lemas» y «Metafísica». El texto de 1961 fue reescrito, salvo unos cuantos pasajes, en la nueva versión. Pero también ésta apenas se puede reconocer en su última versión, que es la que contiene este volumen. Adorno dijo lo siguiente en una carta sobre la elaboración de la versión definitiva en relación con el primer dictado: «Es entonces cuando comienza la actividad principal, la redacción definitiva; en mi caso, las segundas versiones son siempre la fase decisiva de trabajo, mientras que las primeras versiones sólo son la materia prima o [...] un autoengaño organizado mediante el cual me sitúo en la posición del crítico de mis propias cosas, que en mi caso siempre es la posición más productiva». Ahora bien, durante la redacción crítica de la *Teoría estética* quedó claro que esta vez también la segunda versión sólo era una versión provisional.

Una vez concluido el dictado, el trabajo se estancó. Adorno se dedicó a trabajos sociológicos que le habían encargado, como la conferencia inaugural del 16º Congreso Alemán de Sociología y la introducción del volumen colectivo *La disputa sobre el positivismo en la sociología alemana*. Al mismo tiempo, escribió el libro sobre Alban Berg. Adorno siempre sintió estos desvíos respecto del «asunto principal» como correctivos beneficiosos. Pero a ellos se añadieron las discusiones con el movimiento de protesta de los estudiantes y la creciente participación en debates de política universitaria; de las primeras, algo pasó a las *Notas marginales sobre teoría y praxis*, mientras que los últimos devoraron inútilmente el tiempo y la fuerza. Adorno solo pudo proseguir el trabajo en la estética a principios de septiembre de 1968. Primero, llenó el texto de anotaciones criticas que preparaban la corrección propiamente dicha. Esta consistió en reelaborar a mano el texto dictado, que entre tanto ya había sido pasado a maquina: ninguna frase quedó sin modificar, pocas permanecieron en su lugar original, innumerables pasajes nuevos fueron añadidos, no pocos (algunos de ellos muy amplios) fueron eliminados sin piedad. En el transcurso de esta fase de trabajo, que comenzó el 8 de octubre de 1968, Adorno renunció a la división en capítulos. En su lugar apareció un texto continuo que solo se articulaba mediante espacios; quedó acabado el 5 de marzo de 1969. Tres capítulos de la primera

versión fueron excluidos del texto principal; dos de ellos («Lemas» y «Situaciones») fueron corregidos en marzo, y la reelaboración del último capitulo («Metafísica») quedó acabada el 14 de mayo. Adorno añadió durante las semanas sucesivas numerosos pasajes que debían haber encontrado su lugar dentro del texto principal mediante la tercera fase de trabajo y en parte debían sustituir a pasajes del texto principal que todavía no satisfacían a Adorno. El último texto datado lleva la fecha del 1ó de julio de 1969.

La forma de exposición del libro, que dificulta no poco su comprensión, es un resultado no solo del carácter fragmentario de la *Teoría estética*. Durante el trabajo en la segunda versión, Adorno se encontró ante tareas que no había previsto de esa manera. Se trataba tanto de la organización del texto como de la relación entre la exposición y lo expuesto. Adorno explicó esto en varias cartas: «Es interesante que al trabajar se me imponen desde el *contenido* de los pensamientos ciertas consecuencias para la forma que yo esperaba, pero que me sorprenden. Se trata simplemente de que de mi teorema de que en filosofía no hay nada "primero" se sigue que no se puede construir un nexo argumentativo siguiendo los pasos habituales, sino que hay que montar el todo a partir de una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel; su constelación, no su sucesión, tiene que producir la idea». Adorno dice en otra carta sobre las dificultades de exposición de la Teoría *estética*: «Consisten en que la sucesión primero-después, que es casi inevitable para un libro, se revela tan incompatible con la cosa que resulta irrealizable la disposición tradicional que he intentado hasta ahora, incluso en la *Dialéctica negativa*. Este libro hay que escribirlo de manera concéntrica, en partes de igual peso, paratácticas, que se ordenan en torno a un punto central que expresan mediante su constelación». Los problemas de la forma paratáctica de exposición en la última versión de la *Teoría estética* (con la que Adorno no estaba satisfecho) tienen una causa objetiva: la expresión de la posición del pensamiento ante la objetividad. La parataxis filosófica intenta hacer justicia al programa hegeliano de la contemplación pura no deformando las cosas mediante el acto de violencia de la preformación subjetiva, sino haciendo hablar a lo que en ellas es mudo, no-idéntico. Adorno mostró a partir de Hölderlin las implicaciones del procedimiento de sucesión, y sobre su propio método anotó que está en contacto estrechísimo con los textos estéticos del último Hölderlin. Sin embargo, una teoría que se inflama en el *individuum ineffabile* y que quiere desagraviar a lo irrepetible, a lo no conceptual, por lo que el pensamiento identificador le ha hecho, entra necesariamente en conflicto con la abstracción a la que está obligada en tanto que teoría. La estética de Adorno esta determinada por su contenido filosófico a la forma de exposición paratáctica, pero esta forma es aporética; exige la resolución de un problema sobre cuya irresolubilidad última en el medio de la

teoría Adorno no tenia dudas. Al mismo tiempo, el carácter vinculante de la teoría esta ligado a que el trabajo y el esfuerzo del pensamiento no cejen en la resolución de lo irresoluble. El esfuerzo de leer podía tener un modelo en esa paradoja. Las dificultades que se oponen al πόρος, al acceso directo al texto de la *Teoría estética*, no las habría podido eliminar ni siquiera una reelaboración ulterior, pero es indudable que en ellas habrían quedado articuladas por completo y aminoradas. Adorno quería comenzar la tercera fase de trabajo, en la que la *Teoría estética* tenia que haber encontrado su forma definitiva, en cuanto volviera de las vacaciones, que fueron las últimas de su vida.

La presente edición, que no pretende ser una edición critico-histórica, contiene el texto completo de la última versión. Sólo han quedado fuera los pasajes de la versión dictada que no fueron incluidos en la segunda fase de trabajo; aunque Adorno no los tachara explícitamente, hay que considerarlos rechazados. Hay varios fragmentos menores que Adorno no corrigió, pero que debido a su pregnancia hemos incluido en los paralipómenos. La introducción inicial, que Adorno corrigió pero rechazó, figura como apéndice; el peso de su contenido impedía eliminarla. Hemos respetado las peculiaridades de la ortografía, así como la puntuación, que sigue el ritmo del lenguaje oral y que Adorno indudablemente habría aproximado a las reglas habituales a la hora de publicar el libro. La dificultad para leer el manuscrito (incluso por parte del propio Adorno) debido a las numerosas correcciones tiene como consecuencia que haya algunas formulaciones anacolutas o elípticas; en este aspecto, hemos corregido con prudencia. Más allá de estas intervenciones gramaticales, los editores hemos considerado obligatorio evitar las conjeturas en la medida de lo posible, aunque a menudo las repeticiones e incluso las contradicciones las sugerían. Hemos acogido sin cambios innumerables formulaciones y pasajes que pensamos que Adorno habría cambiado. Sólo hemos hecho conjeturas en los casos en que había que evitar malentendidos del sentido.

La ordenación del texto nos ha causado grandes dificultades. La base es el texto principal corregido, en el que había que insertar los mencionados tres capítulos reelaborados, pero no integrados. La parte sobre «Situación», que es una filosofía de la historia de la modernidad y ocupaba el capítulo primero en la versión original, tenía que figurar en un lugar relativamente inicial: un centro de la *Teoría estética* es el conocimiento de que sólo desde la cumbre del arte actual cae luz sobre el arte pasado. De acuerdo con una anotación, Adorno tenía la intención de juntar los capítulos «Situación» y «Lemas»; los editores hemos realizado este propósito. La integración del capítulo «Metafísica», a continuación de la parte sobre el «carácter enigmático», la exige el curso del pensamiento. Por otra parte, hemos tenido que cambiar a varios párrafos de lugar. La mayor parte de estos

cambios la sugiere el propio Adorno en sus anotaciones. Todos estos cambios de lugar intentan acentuar con más claridad el principio de exposición paratáctica, no sacrificarlo a un nexo deductivo-jerárquico de exposición. Los fragmentos que hemos tratado como paralipómenos son o textos añadidos con posterioridad o textos en separata: pasajes extraídos del texto originario y que tenían que encontrar su lugar definitivo en otra parte. La integración de estos fragmentos en el texto principal nos ha resultado irrealizable. Adorno marcó sólo rara vez el lugar al que iban, y casi siempre se ofrecían varias posibilidades. Además, la integración de estos textos habría hecho necesario formular frases de transición, a lo que los editores no se creían autorizados. La ordenación de los paralipómenos es responsabilidad del editor. La «Panorámica» también ha sido añadida por los editores, que a menudo nos hemos basado en *headings*, breves epígrafes que Adorno puso en la mayor parte de las páginas del manuscrito.

Un fragmento de Friedrich Schlegel tenía que servir de lema a la *Teoría estética*: «En lo que se llama filosofía del arte suele faltar una de las dos cosas; o la filosofía o el arte». La intención de Adorno era dedicar el libro a Samuel Beckett.

Los editores quieren manifestar su agradecimiento a Elfriede Olbrich, la secretaria de Adorno durante muchos años, que se encargó de descifrar y copiar el texto.

Julio de 1970

En la segunda edición hemos cambiado de lugar un pequeño apartado que habíamos situado mal por error. Aparte de esto, los editores sólo hemos encontrado unos pocos errores de imprenta.

Es nuevo el índice de conceptos; ha sido elaborado por el Seminario de Ciencia General y Comparada de la Literatura de la Universidad Libre de Berlín en conexión con un seminario sobre la Teoría estética que Peter Szondi llevó a cabo en el semestre de verano de 1971. Aunque sea inadecuado cuartear los textos de Adorno por epígrafes, en el caso de la compleja *Teoría estética* el índice podría ofrecer una ayuda legítima.

Diciembre de 1971

Notas finales

1. La conversión del texto adorniano a texto HTML podría permitir una lectura de la obra formalmente más cercana a la intención del autor.

2. Dicha conversión debería tener los siguientes objetivos concretos:

2.1. Poder leer la obra desde cualquier texto unitario (párrafo) y seguir la lectura en base a la elección del lector.

2.2. Dicha selección debería ser:

2.2.1. Por el concepto utilizado. Para lo cuál debería realizarse:

2.2.1.1. Un listado de conceptos.

2.2.1.2. Una indexación de las ocasiones en que aparece y la referencia exacta en el conjunto del texto.

2.2.1.3. Una indexación de los párrafos de la obra, igualmente indexada.

2.2.2. Por la proximidad en el *Übersicht* [GS, 7, 5-8]. Para lo cuál debería realizarse:

2.2.2.1. Un algoritmo de proximidad a partir del índice creado en 2.2.1.3 y el *Übersicht*.

2.2.2.2. Definir la relación de proximidad a partir de los epígrafes contenidos en el *Übersicht* y la proximidad para a par de todos ellos.

2.2.3. Por cualquier otra referencia. Para lo cuál debería realizarse:

2.2.3.1. Una indexación de la relación entre el listado resultante de 2.2.1.1 y la aplicación del algoritmo 2.2.2.1. al resultado de 2.2.1.3, teniendo en cuenta [siendo el criterio]: posición del punto de partida y distancia al lugar objetivo de la búsqueda.

2.3. Encontrar los fragmentos desechados o no integrados en el texto definitivo provenientes de los *Paralipómenos*, *Primera Introducción* y las *Lecciones* de los cursos de Frankfurt dedicados a la teoría estética.